歌詞のサウンドテクスチャー　うたをめぐる音声詞学論考

CamScannerでスキャン

序章　音の織物

火星の音楽学者——言葉の響き　009

第一章　歌詞の響き

歌と歌以外の情報——言葉の意味　035
たくさんの「ん」とひとつの「ん」——発音と音素　048
歌詞の一卵性双生児——モーラと音節　062
アクセントとモーラという神話——赤とんぼからＫＯＨＨへ　071
失われた母音を求めて——無声化と音声詞　082
母音と子音の狭間で——ソノリティ・スコア　094

第二章　音象徴

可愛い音響兵器——ＰＯＮＰＯＮＰＯＮの分析　103
音象徴と忙しい言語学者——プラトンとＺｅｅｂｒａ　113
結局、私は共感覚者なんですか？——クロスモーダルな五感　125
錬金術——言語の音楽性と音楽の言語性　134
でも、意味のほうが大事ですよね？——詩的言語と流動的意図性　144

第三章　音響サブリミナル
無声閉鎖音が示すもの　[illegible]
風の音象徴——[illegible]と森山良子の摩擦音　[illegible]
音素の対立——宇多田ヒカルから　[illegible]
愛してるの響き——共感覚的なメタファー　[illegible]
バン[illegible]ノートの言語——藤井風のまつり　[illegible]
音響サブリミナル——革命と[illegible]　[illegible]

第四章　音声詞とコンタクライメ
音声詞の[illegible]——意味からの脱出　[illegible]
音声詞[illegible]——体系化されし音象徴[illegible]　[illegible]
音声詞[illegible]——[illegible]的な歌[illegible]　[illegible]
音声詞[illegible]四[illegible]——言語以上の歌　[illegible]
歌詞の[illegible]化——[illegible]音声詞学となる　[illegible]
歌詞の形態論説明書　[illegible]
あとがき　[illegible]

参考文献　[illegible]
註記　[illegible]
索引　[illegible]

凡例

- ▶ QRコードを読み込むと「再生」できます。
- ⏬ 巻末にまとめた註記まで「早送り」できます。
- / / 音素はブラケットのなかに示し、短母音や一音節のものは転回させて読みやすくしました。
- [ ] 発音はブラケットのなかに示し、短母音や一音節のものは転回させて読みやすくしました。

発音記号は基本的にローマ字綴り（訓令式）で記しましたが、
ＩＰＡ（国際音声字母）をお手本に、適宜使い分けています。
本書の日本語アクセントは現代共通日本語のアクセントです。

CamScannerでスキャン

序章　音の織物

CamScannerでスキャン

歌うのよ、言葉はどうでも良いから！

――映画『モダン・タイムス』より

CamScannerでスキャン

火星の音楽学者——言葉の響き

SFコメディ映画『マーズ・アタック!』に登場する火星人たちは、アメリカのカントリー・シンガー、スリム・ホイットマンが歌うラブソング「インディアン・ラブ・コール」[注1]を聴いて爆死する。あれよあれよと言うまに火星人は全滅し、この歌のおかげで人類は火星人の侵略から免れる。この演出はただのジョークに過ぎないが、ふと考えてみる。こんなことは本当に起こり得るのだろうか?

ここで重要なのは、その作詞家も作曲家も歌い手も、火星人の脳みそを破裂させることを意図して創作してはいないということだ。歌詞を読んでみれば、それが平和な愛の歌だということは一目瞭然だ。映画では火星人は英語をまったく話せないという設定なので、彼らが歌詞の言葉の意味を理解していないことは推測できる。

この現象はTV番組の『タモリ倶楽部』で人気を得た「空耳アワー」と似ているように思うが、構造は少し違う。私たちが「空耳アワー」を観て笑うのは、外国語で歌われる歌が私たちが慣れ親しんだ日本語の響きと似て聞こえ、聞き違えた歌詞の意味と音楽にギャップを感じるからだ。火星人は「インディアン・ラブ・コール」の歌詞の意味を火星語で取り違えたのではなく、その歌の「響きそのもの」にやられたのだ。

このようなことが起こり得るかどうかは、映画と逆の場合を考えてみれば良い。ある火星人がイヤホンで音楽を聴いている。君は火星人に、何を聴いているのかと質問する。すると、今聴いているのは火星で流行っているポップソングだという答えが返ってくる。君は興味本位で火星人からイヤホンの片耳をかりて試聴してみる。すると、そこに流れてくるのは、ちょうど黒板を爪で引っ掻(か)いたときと同じようなサウンドだった……というように。これはそれほど馬鹿げた空想というわけでもない。同じようなことが先天性の失音楽症(エイミュージア)の患者には日常的に起きていると思われるからだ。

失音楽症に苦しむ人々にとって音楽とは、テレビのスピーカーやショッピングモールから流れてくる《不可解なノイズ》以上のものとしてしか認知されない。自分以外の人が、なぜこのノイズに心を打たれたり、肩を揺らしたりするのかが理解できないのだ。脳神経科医で作家のオリヴァー・サックスが報告しているように、ある失音楽症の女性は音楽を聴くと「ありったけの鍋釜を床に放り出したときの音」のようにきこえる。[1-2]

しかし『マーズ・アタック！』の火星人たちが歌の響きによって壊滅したにせよ、結局のところそれは音楽の「音色(ねいろ)」の問題であって、歌詞の問題ではない、と思うかもしれない。なぜなら火星人は英語を理解できないのだから、歌詞の意味によって苦しめられるわけがない。私たちが火星のポップソングを聴いて黒板を引っ掻いたような音を聴いたときの苦しみも、火星人の歌詞が原因ではなく、音楽の音色が原因なのだから。

この考察は半分正解だが、もう半分は再考の余地がある。慎重に考えるために一旦、地球（および火星）から遠く離れて、惑星ヴォグスフィアに由来するヴォゴン人に目を向けてみよう。

CamScannerでスキャン

●シンディー・ローパー、井上陽水──歌詞の響き

ヴォグスフィアという惑星もヴォゴンという知的生命体も知らなくて大丈夫。ヴォゴン人はダグラス・アダムスのSFシリーズ『銀河ヒッチハイク・ガイド』[3]に登場する異星人だ。このシリーズの序盤に地球人の主人公はヴォゴン人から「拷問として」詩の朗読を披露される。ヴォゴン人の書く詩は宇宙で三番目に恐ろしいとされており、彼らの詩の朗読は特殊な機械を通して体験され、聴者を苦しめる。

ここで留意すべきは、詩を朗読するヴォゴン人の声質（音色）はあまり問題ではないということだ。それよりは、詩そのものが持つ音響的な側面が拷問の機能に大きく関わっている。その証拠に、作中に登場する詩の朗読効果を増強する機械には「韻律変調器」「頭韻残響器」といった不思議な名前がつけられており、これが朗読者の声質を変化させるというよりは「詩そのもの」が持つ音響的な効果を増強するものであることがうかがえるからだ。[4]

つまり先ほどの考察──火星人は英語が理解できないのだから歌詞によって苦しめられたわけではなく音楽の響きによって苦しめられた──が半分正解だと言った理由は、次のように考え直すことでわかるだろう。

❶火星人は英語を理解しないので、英語の言葉の意味で苦しめられたわけではないというのは正しい。

❷音楽の響きに苦しめられたというのももちろん正しい。

CamScannerでスキャン

❸ ただし、音楽の響きのなかには当然、歌詞の響きも含まれている。

歌詞には響きがあって、綺麗な響きや汚い響きがあるということを私たちは当たり前に知っている。しかし同時に私たちは不思議なことに、その事実を無視して音楽について語る癖があるようだ。歌詞について話すとき、その響きの印象は一旦どこかへ追いやって、言葉の意味の分析に集中しようとする。

歌詞とは物語であって、メッセージであって、作者の想いであって、主張であって、お説教であって、思想であって……そのように私たちは思い込もうとしてきた。なので歌詞の分析は音楽学者よりもむしろ文芸批評家に任せてしまうほうが良いだろうと思われた。

音楽を学ぶときにまず最初に習う、音と私たちの感覚の不思議な関係性について思い出してみよう。メジャーコード（長三和音）は明るい響きに感じて、マイナーコード（短三和音）は暗い響きに感じる。明るい、暗い、という表現はたしかに定義が曖昧なのでそれが普遍的かということは後回しにしつつ書き進めるとして、とにかく多くの人が聞いたことのある説だろう。[注5] 和音の響きという、聴覚で感じ取った空気振動が、本来視覚の領域であるはずの明るさ・暗さへと変換して感じられる、とても不思議な現象だ。

しかしなぜ私たちは同じように、母音[i]は軽く明るく感じられ、逆に母音[u]は重く暗く感じられるということは習わないでいるままなのか。[注6]

誰かが、ある歌の歌詞が良いとか悪いとかいう話をしたとしよう。私たちは、それが暗に歌詞の言葉の意味「だけ」を指しているということを知っている。

一九八〇年代アメリカの悪名高いペアレンツ・ミュージック・リソース・センター（PMRC）の騒動を例にとろう。[1-7] 彼女らがシンディー・ローパーの「シー・バップ」[▽1]を汚らわしい曲だと批判したとき、それが何を指しているか、大抵の大人なら（賛同はできなくても）理解できた。

「この曲は本当に卑猥ですよ、なんせ、息の声（breathy voice）がとてもリズミカルに、つまり八分音符でディレイされて、さらにたびたび挿入される非常にピッチの高い声門摩擦音と母音が、快楽のあえぎ声を想起させるんですから」[1-8] というような解釈をすることは、ない。

そうではなく、歌詞のなかの言葉の意味、とりわけ「ヴァイブレーションを感じてる（picking up good vibration）」や「（自分の）アソコをめちゃめちゃにいじる（messin' with the danger zone）」という部分が取りざたされているのだと。汚いのは言葉の響きではなく、言葉の意味なのだ、と。

しかし一方で私たちは、歌詞の言葉の意味についてだけ話すのではなく、時には、その響きの印象についても（おくゆかしげに）話してきた。この歌詞は明るい響きだとか、響きが気持ち良いとか。また、歌のなかで韻を踏むのも、その意味よりもむしろ響きに関心があるからだと知っている。歌詞の響きが非常に重要であるということを音楽家はよく知っているし、いや音楽家でなくとも多くの人が経験的に知っていることだろう。

言葉の意味なんか二の次で、響きの印象こそが最も重要だと考える作詞家もいる。しかし私たちはそういった歌詞の響きについて語る術をあまり知らない。気持ち良いとか、好きだとか、そういう個人的な感覚以上の考察をすることはめったにない。井上陽水（いのうえようすい）は確信を持ってというよりも、ずっと控えめで自信なさげに歌詞の響きについて次のように語っている。

「高い音で伸ばすときは、ウよりもイの方がちょっと良いんじゃないか」[1-9] と。

▶1

◉米津玄師、ファレル・ウィリアムス——響きの印象

なぜ私たちは歌詞の言葉の意味ではなく、響きについて語るときに、突如として奥ゆかしげなそぶりを見せるのか。なぜ歌詞の響きについて、もじもじとして、とまどいながら、探り探りで話さなくてはならないのか。それは、歌詞の響きについて語ることが非常に難しいからだ。私たちが歌詞の響きについて語ることが難しい第一の理由は、**その響きの印象が言葉の意味由来のものなのか、響き由来のものなのかがさっぱりわからない**、ということだ。

歌詞の響きの印象は(困ったことに)言語という最強のコミュニケーション・ツールの下に隠されている。言葉という非常に具象性の高い表現方法が表面をしっかりコーティングしていることによって、私たちはまんまと騙されている。かの大バッハが言い出したと信じられている「音楽は翻訳がいらない世界言語だ」という無責任な古い言い回しがあるが、それは裏を返せば音楽があまりにも抽象的だということだ。歌詞の響きの印象は言葉の意味によって一瞬で書き換えられてしまう。[注10]

米津玄師(よねづけんし)が歌のなかで「パプリカ」という言葉を使えば、それは間違いなくパプリカを指し示していると思う。もちろんパプリカという響きからイメージされるものは人それぞれだ。だが「パプリカ」ときいてそれを「ハラペーニョ」だと思う人は日本にほとんどいないだろう。どちらもナス科トウガラシ属の植物で、見た目はよく似ているにもかかわらず。誰も検証した人はいないだろうが「パプリカ」というフレーズを聴いて「メカジキのソテー」だと思う人は絶対にいないと言い切れる。それが言語の具象性の高さだ。

だが一方で「パプリカ」という言葉から連想されるさまざまな印象の連なり――カラフル、健康、元気で快活など――は、歌詞のもうひとつの機能である《響きの機能》によって著しく歪(ゆが)められる場合がある。

もちろんそれを決定するのは歌詞の響きだけではない。音楽のさまざまな構成要素が全力でさまざまな印象をリスナーに与えるのだ。たとえば和声がその一つだ。単純な整数比で表わせるような和声(たとえばCメジャーコードのような)のなかで歌われる「パプリカ」と、その逆に不協和音のなかで歌われる「パプリカ」では、そこからイメージされるものの形はいささか違うはずだ。

ファレル・ウィリアムスの大ヒット曲「ハッピー」▷2を聴いたときに、私たちが「この歌詞は明るい響きの印象がある」と思ったとして、果たしてそれが本当に歌詞の響きがもたらす明るさなのか、それともタイトルの意味や、歌詞のなかの言葉の意味("Because I'm happy"「だって僕はハッピーだから」)によってそう感じてしまうのか判断するのは容易ではない。それに和声進行や楽器の音色や、また演奏者の容姿や服装、ミュージック・ビデオの印象など……さまざまなものが合わさって、正常な判断はよりいっそう困難となる。

ファレル・ウィリアムスの該当曲について言うと、私が感じる印象としてはこれらはどうしようもないほどにすべて明るい。

またこれとは別に、音楽とはまったく関係のない要素に翻弄されることもある。たとえば作者の生い立ちや、楽曲が誕生した頃の歴史性、この曲を起用したテレビCMの印象、初めてその曲を聴いたときの思い出、この曲をおすすめしてきた友人の口ぶりなどだ。これらは本来楽曲の印象と関係がなくても、私たちの思い込みには大いに加担する。

▶2

何が歌詞由来のもので、何が歌詞由来ではないのか。

楽曲の印象に関わる効果はスーパーマーケットに並ぶ食品と違って産地が表示されていないので、それが旋律由来のものか、歌詞由来のものか、歌い手由来のものか判断することは容易ではない。

■音響兵器と呪文——響きの効果

音響兵器として日本で最もよく知られている剛田武（ジャイアン）の歌を考えてみよう。彼の歌は公害に喩（たと）えられるほど強烈にリスナーを苦しめるが、この効果は歌詞由来か？　おそらく違うだろう。彼以外の人間が同じフレーズ（「俺はジャイアン、ガキ大将」）をまったく同じ旋律で歌ったとしても、同じ効果は期待できないからだ。

これに対してヴォゴン人の詩の朗読の破滅的な効果は、少なくともその一部は歌詞由来のものだ。

『ハリー・ポッター』のなかでは呪文の発音（もしくは正しいアクセント）がその発動に関わっている。ハーマイオニー・グレンジャーは魔法学校の同級生ロン・ウィーズリーに指摘する。

「レヴィオー【サー】じゃなくて、レヴィ【オー】サーよ」[註1]（【】の括弧はアクセント部分。筆者による）

これは呪文が成り立つために言葉の音響的な側面（もしくは単に旋律）が大きく関わっていることを示している。呪文はただ読めば良いわけではないのだ。

そして私たちが歌詞について語ることが難しい第二の理由は、歌詞の響きの印象が果たして私個人のものなのか、それとも誰かと共感し得るものなのか、はたまた（銀河とはいわないまでも）ひろく人類にとって共通のものなのかということがわからないままだからだ。

『マーズ・アタック！』を観て笑えるのは、「インディアン・ラブ・コール」という曲が、「火星人を破滅させる新型兵器」とはまるでかけ離れた印象を持つからだろう。

この感覚が少なくとも多くのアメリカ人にとって共通のイメージだという前提が担保できなければ映画は成立しない。

このイメージの形成には楽曲の雰囲気だけでなく歌詞が持つ言葉の意味（＝「私があなたを呼ぶときに、応えてくれるだろうか？」）が大きく関わっており、それに対する響きの効用（＝火星人の殲滅）と大きなギャップがあるということが重要なのだ。

ナパーム・デスやヤニス・クセナキスでは笑えない。

このイメージのギャップにはもちろん個人差があり、選曲に納得がいかない観客はいるだろう。もっと例外的には失音楽症の例のように、「インディアン・ラブ・コール」も「メタスタシス」[12]も同じノイズとしてしか認知されない人々もいる。

このような例外はあれど、音楽の響きの印象は、ある程度の大きな母数に対して共感するものを想定できるように思える。

以上のような理由から、私たちは歌詞の響きについて語るときに、非常に奥ゆかしい表情で口ごもるのだ。

CamScannerでスキャン

しかし本書で述べるように、歌詞の響きの印象は、神経科学や心理学、言語学などの分野で果敢に研究されてきた成果を大いに利用することができる。

言葉の響きの印象は、発話者の声色や音程が大きく影響を与える場合や、それを聴き取る側でも、年齢や言語習得レベルや母語が影響を与える場合があるので、一筋縄ではいかない。しかし長い研究の末に、すでに常識となりつつある事実であっても、歌詞の批評においてはまったく忘れ去られているものもある。

◉歌詞の印象と機能

歌詞の響きについて語ることの難しさを考えてみたが、ここから学び得ることを三つに分解してみる。

❶ 歌詞には響きの印象がある。

❷ 歌詞の響きの印象は、言葉の意味とうまく折り合うときもあれば、それを裏切るときもある。

前者はファレル・ウィリアムス「ハッピー」だが、後者も珍しくはない。ギルバート・オサリバンの「ナッシング・ライムド」▷3 3:13 は歌詞を読んでみれば「踏むべき韻なんてない（nothing rhymed）」と歌うが、鵜呑みにしてはいけない。聴いてみれば、韻だらけ（そもそもrhymedという単語がI-why-rhymedという

▶3

ふうに母音/ai/で踏んでいる）だということがわかる。これは「逆転」と呼ばれるが、詳しくは第四章の最後に説明する。

さらに歌詞の響きは言葉の意味内容とまったく別の次元で機能を果たす場合もある。これが火星人殲滅や呪文、ヴォゴン人の拷問にあたる。

❸ その機能は音楽と言語の関係にも左右される。

たとえばレヴィオーサーという言葉のアクセントと旋律の関係が同一であることが求められるように。つまり、歌詞の音響について話すときには、言葉の意味と音響という二つの側面について考えるだけでなく、楽曲の（たとえば旋律のような）音楽的な側面についても考えなくてはならない。

◘煙、幽霊、魔法——音の織物（サウンドテクスチャー）としての歌詞

歌詞にはその言葉の意味とは別に、音の響きが個別に何らかの印象を私たちに与えている。

しかしどうだろう、私たちは普段、言葉の意味内容の向こう側にひっそりと佇む音の響きに気づくことはあまりない。捕まえにいこうとしても、あまりにも巨大で堅牢無比な言葉の意味内容がそれを阻むのだ。

ただここで待っている他ない。

中原中也は言葉の先にある「あれ」のことをいつまでも遠くでたなびいている「煙突の煙」[注14]と表現した。

CamScannerでスキャン

歌詞の響きの印象はまさに煙のように、摑みどころがなく、しかし確かに存在はしているのだ。ただ待ってはいなくてはならない煙突の煙――これはほとんどカフカの「城」のようなものだ。

専門家によるもっと怪しげな表現を紹介しよう。ベンジャミン・リー・ウォーフという言語学者はそれを（ユングになぞらえて）「幽霊」と表現した。[15]

さらにもう一人、ローマン・ヤーコブソンという、本書でたびたび取り上げることになる偉大な言語学者をここで紹介したい。彼は詩を巨大な一つの「音の織物（sound texture）」[16]とみなしていて、そのなかに潜んでいる音のイメージの重要性について書いた。

歌詞が音の織物であるという表現は、私のような音楽家にとっては、非常に納得のいくものだ。私はこれまでたくさんの歌詞をつくってきたが、言葉の意味内容はまるっきり後回しにして、まず最初に、音をどのように紡いでいくかということにばかり注力してきたからだ。

音から始まって歌詞を作ることは、作詞に取り組んだことがない読者にとっては意外な創作法に思えるかもしれないが、実際にはそうではない。このような方法は昔から詩の分野でも試されてきた。

詩人ポーも同じように[o]と[r]の発音から出発して傑作「大鴉（ザ・レイヴン）」をさかさまに書いた。[17]言語の音が特定のイメージを生み出すことを「音象徴」というが、ヤーコブソンはこの言葉をもっとシンプルに言語音の「魔法（spell）」とも言い表わしている。[18]

読者はたぶん拍子抜けするだろうが、つまり本書は音楽についての本、というよりは音響兵器や煙や幽霊や魔法についての本というほうが近いかもしれない。

◉科学者による「音響実験」

本書が神秘主義的な眉唾本だと知って読者がうんざりする前に、できることとできないことを明確にしておこう。

呪文や音響兵器といった禍々しい（そして、ワクワクする）言葉を連発してミスリードしてきたが、残念なことに本書を隅から隅まで暗記したところで魔法が使えるようにはならないし、歌詞の響きで世界を征服することも、幸せを導く音波を習得して人生を上向きにさせることもできない。本書を通読することで大金持ちになれるどころか、本一冊分の財産が減るだけだろう。

世界のマッド・サイエンティストの頂点に立つフランケンシュタイン博士ほど有名ではないが、その歌詞音響バージョンともいえるフィリップ・スケールという人物の音響実験について紹介しよう。

『人間和声（The Human Chord）』[I-19]という小説に登場するスケール氏は、ものの名前を正しく認識し、それを正しい音程で、正しい和声で、正しい発音で口にすることによって、物質が解放されてサウンドと同一化するという驚愕の（だが説明不足な）持論を展開する。彼はその理論に基づいて、全知全能の神の正しい名前を発音し、神と同化しようとする。

本書では彼の実験が後にもう一度登場するが、それは私が単に彼の実験を面白がっているからであって、これが真実だからというわけではない。

SF作品にはこれまでたくさんの音響兵器が描かれてきた。SFはいつでもそうだが、半分は理にかなっていても、もう半分はまるっきり正しくない（だから楽しいのだ）。

音響兵器は現実に存在するが、残念ながら『マーズ・アタック！』のように音楽によって実際に脳みそを破裂させるようなものはまだ発明されていない。

神経科学者のセス・S・ホロウィッツはまさに『マーズ・アタック！』と同じように、人間の脳を爆発させるための音響兵器を作ることができるかという思考実験を披露している。彼は頭蓋骨と共鳴する特定の周波数を調べ、それをエミッターでターゲットに近距離でぶつけようとする。このようにすると、特定の周波数（音響学でいう共鳴周波数）で共鳴現象が起き、破滅的な揺れを引き起こす。しかし頭蓋骨は筋肉や結合組織、脳や血液といった優秀なクッションに囲まれて守られているため、共鳴は弱まってしまう。

この問題を突破するためには、理論的には最も共鳴する周波数の音を二四〇デシベル（地球上で観測されたことのないレベル）という驚異的な音量で照射することが求められる。そこでこの科学者が最終的に出した結論は、「そのエミッターで単純にターゲットの頭を殴ったほうがはるかに早く仕事が終わる」[20]というものだった。

音響兵器にまつわる数々の陰謀論（超音波によって内臓が「ゼリーに変質した」[21]など）に冷水を浴びせるためにホロウィッツはこのような馬鹿げた想像をしたわけだが、実際には彼は音響兵器の効果を認めている。音響兵器が現実的で効果的なのは「心理学と生理学の領域において」[22]である。たとえば黒板を引っ掻いた音を大音量で流すように（実際にこれは兵器として運用されたことがある）。ただし音響心理学兵器と言い換えることができるこれらの兵器を、すぐさまSF的な想像力で、映画『キングスマン』のように音楽を聴いた途端に人々が猛然と殺し合いを始めるようなワクワクするものを想像するには早すぎる。

歌詞の魔法に取りかかる前に、本書では「歌詞」というものをどのように定義しているかを確認したい。

■THE TIMERSの「発言」、YOASOBIの「コンテンツ」

最近になって、アナウンサーの古舘伊知郎は三十年前の自分の発言を思い返して「嫌気が差す」[1-23]と言った。

その発言とは、一九八九年に生放送されたフジテレビの音楽番組『ヒットスタジオR&N』で後に伝説と謳われるライブ演奏をしたTHE TIMERS[1-24]の演奏後のものだった。演奏を終えたTHE TIMERSらの前に出てきた古舘は、カメラに向かって次のように言った。

放送上、不適切な発言があったようでございます。お詫びして訂正させていただきます。

古舘が「嫌気が差す」と語ったのは、この短い発言の内の二箇所、「発言」と「訂正」である。まず、THE TIMERSは歌を歌ったのであって、発言したわけではなかった。それから、古舘はテレビ局を代表して「訂正」しようとしたが、どのように訂正するのが正しいのかはわからなかった。これは単に言葉の表現上、もしくは解釈の問題に過ぎないが、現代のヒットスタジオたるYouTubeでは、古舘の反省は大いに活かされている。

CamScannerでスキャン

YOASOBIのデビュー曲「夜に駆ける」のミュージックビデオをYouTubeで再生しようとすると次のような警告が表示される。

次のコンテンツには、自殺や自傷行為のトピックが含まれている可能性があります。
ご自身の責任において視聴してください[25]。

YouTubeは不適切な「発言」ではなく、「コンテンツ」という漠然とした表現によって、まず第一の難関を突破している。確かに、歌およびミュージックビデオは発言ではないが、コンテンツ(中身)ではあるといえる。さらに訂正お詫び申し上げることなく「ご自身の責任」に委ねようとするのだ。

私は「理解した上で続行する」のボタンをクリックして、ミュージックビデオを再生する。私はこの曲は聴いたことがあったが、実のところミュージックビデオを観たことがなかった。それに、たった今この警告を見るまで、この曲(もしくは映像)に自殺や自傷行為のトピックが含まれているとは知らなかった(ただし再生して十六秒で早くもアニメーションの少女が屋上から落ちたのですぐさま理解した。少女は合計三回も落ちる)。

この曲は、星野舞夜(ほしのまよ)の短編小説『タナトスの誘惑』[26]をもとにしてつくられたものだ。タイトルの通りこの小説の登場人物である女性は自殺願望があり、少なくとも過去に三回自殺未遂をしており、物語で語られる今回が四回目の挑戦。原作における自殺や自傷行為のトピック、と呼ばれるものについてはそれとなく理解した。

ただし、私は「夜に駆ける」という曲の歌のなかには、自殺や自傷というものを見出すことはできなかった。少なくともミュージックビデオを観るまでは。ミュージックビデオを観た後、そして原作小説を読んだ後では、「夜に駆ける」の歌の印象はどことなく変化し、これまでこの曲から感じていた印象が改ざんされていくのがわかった（「改ざん」という言葉はこのあと本書で何度か出てくるので、ここでは詳しく触れないことにする）。

本書は歌詞についての本で、そう言いたければ歌詞批評の本とも言っても良いし、作詞の本だと言っても良い。ただし他の歌詞批評や作詞の本で書いてある内容とはたぶんことごとく違うことをここで白状しなければならない。

ここで私が「夜に駆ける」が自殺の歌である、ということをなぜ明言しないままでいるかという理由は、本書を最後まで読めば理解してくれるだろうと思う。本書は、歌詞の文学的な内容についてはほとんど触れないばかりか、時として文学的に読み解くことができる歌詞の意味を否定する。それは、歌詞とはまずもって歌われるものであり、聴かれるものだからだ。

◉歌詞の「体験」

ここではっきりと言いたいが、私たちは音楽を聴いたときに感じる印象と、歌詞カードに書かれた文字情報を読んだときの印象を、ごちゃごちゃに混ぜこぜにしている。

私は以前、ラジオで摂食嚥下障害のある人にインタビューをしたときに、ある当事者が施設では食べやすいように食事をミキサーで粉々にしてジュースのようにして食べさせられるということを

CamScannerでスキャン

きいた。摂食障害者にとって、そうすること自体は仕方がない。しかし味噌汁もご飯もおかずもデザートも一気にミキサーにかけてひとつのジュースとして飲むのは苦痛で、せめておかずとデザートは分けてほしい、と当事者は語っていた。

歌詞の音楽的な体験と、文学的な体験をごちゃまぜにするのは、おかずとデザートをミックスしたジュースのようなものだ。

そればかりか、歌詞の体験は、かなり上書き保存されている。多くの場合、歌詞を読んだときの印象が、聴いたときの印象へとすり替わっている。

音楽がまるで文学作品かのように論じられる批評は、私にとって何の意味もない。歌詞は歌われるときに、旋律のリズム構造や音程関係や発音や音素対立、和声やアレンジやミキシングなどによってさまざまに印象を変化させる。

詩や会話では決して許されないような音の組み合わせ、リズムの組み合わせが歌のなかでは容易に実現され、また同音異義語や不確かな発音による聴き間違いなども相まって、最終的に歌詞は歌詞カード上に印刷された文字情報とはまったくかけ離れたものとして受容される。

◉シング!!　ネヴァーマインド・ザ・ワーズ――本書のテーマを貫く「宣言」

ボーカルのレッスンではよく「歌詞の言葉の意味をもっと考えながら歌いなさい」[1-27]というようなアドバイスを受けるが、チャップリンの映画『モダン・タイムス』ではそれとは真逆の素晴らしい教訓が登場する。

この作品は無声映画とトーキーの転換期を象徴する映画で、世界中の映画ファンはこの作品で初めて（たった二分あまりの）チャップリンの肉声（と歌声）をきいた。それまでほとんど無声だったこの映画は、キャバレーでチャップリンが歌う[▷5]場面になって突如として音声が入る。インチキ外国語で歌われたので歌詞の意味は誰にもわからなかったが、（少なくとも映画のなかのキャバレーでは）大爆笑をかっさらった。

ここではこの歌自体よりもむしろ、ヒロイン役のポーレット・ゴダードが直前にチャップリンに向けて放ったとんでもない無茶な台詞を改めて思い出してみたい。この言葉こそが、映画史上に残るナンセンス・ソングのきっかけとなった。

歌うのよ、言葉はどうでも良いから！（"Sing!! Never mind the words."）[28]

この、一見まともとは思えないゴダードの要求は、本書のテーマを貫く宣言だと思ってほしい。しかし、冒頭からＹＯＡＳＯＢＩやＴＨＥ ＴＩＭＥＲＳを例に挙げたように、私はナンセンスな歌を対象としているわけではない。

本書で触れる楽曲はおもに日本のポップス周辺のアーティストのもので、きゃりーぱみゅぱみゅ、米津玄師、King Gnu、ＢＡＢＹＭＥＴＡＬ、漢 a.k.a. GAMI、SEKAI NO OWARI、サカナクション、ＳＡＬＵ、宇多田ヒカル、スピッツ、くるり、Mr.Children、藤井風、椎名林檎、ＫＯＨＨなど。それに加えて架空の曲や、私自身が作った曲も登場する。もちろん、一般にナンセンスだと言われるような歌詞についてもたびたび触れることとなる。

[▷5]

■「歌詞カード」という概念

ここに一枚の紙がある。スーパーのチラシよりは厚くて、ポストカードよりは薄い。縦横三十センチくらいの正方形。小さな文字が埋め尽くされている。このペラ一の紙を何に使うのかというと、何にも使わない。私は喘息持ちで、呼吸器内科の先生からタバコをやめるように言われているのだが、まだ成功していない。なので、この紙を今から一センチ×二センチほどの破片にちぎってゆく。こうすると、手巻きタバコのフィルター部分にかますのにちょうど良いのだ。なぜこんなことをしているかというと、この正方形の紙が、本書とは関係ないからだ。

本書は歌詞に関する本だ。とはいっても、紙に印刷された歌詞のことではない。歌われる歌詞のことで、聴かれる歌詞のことだ。この本では、書かれた歌詞を文章として読解したり、文芸批評のように隠された記号を読み取っていったりすることはない。

私の手元にある正方形の紙は、俗に歌詞カードと呼ばれている。

今説明したのはLPレコードのケースに入った三十センチの正方形だが、歌詞カードは『ターミネーター2』に登場する流体金属のアンドロイドのように、さまざまな形に姿を変える。あるときは「歌詞本」のページに姿を変えていたり、レコードの時代が終わってCDの時代には、十二センチ四方のブックレットのなかにきちんとおさまっていた。ストリーミングの時代には印刷物ではなく、パソコンやスマホのディスプレイに表示されるようになった。またあるときはSNSでシェアされたり、あるときは文字ですらなく、大学の祝辞で音読されたりしてきた。

なので「カード」という表現は少々的外れだが、私は慣用的なこの表現を使いたい。どんな媒体を使っても、どんなかたちで表示させられるとしても、歌詞を言葉としてだけで理解されるような特殊な状態を「歌詞カード」という概念で呼んでいる。

念のために説明すると、私は実際に（現実の物理的な）歌詞カードをびりびりに破いたりなどしない。歌詞カードもひとつの作品として大事にとってあるし、もちろんそれを開いて読むことだってある。しかし、本書でこれがあまり言及されることはほとんどない。とはいっても本書でも、たまには（本当にたまに）歌詞カードを使うときもある。私は歌詞カード廃止論者ではない。本書を今読んでいるあなたも、人生で自宅の歌詞カードを処分してしまわないように。

●「音声詞学」という視点――本書の構成

私がこの本のなかで述べている内容を、私自身が大学時代に名づけた「音声詞学」という視点で括ることができると思う。というのも、この本で書かれているような視点での歌詞の分析はあまり多くなく、ここで使われる手法もさまざまな分野からつまみ食い的にかき集めたものなので、なんらかの言葉で一括りにしたほうがわかりやすいと思ったからだ。

この言葉は「音声学」と似ているのであまり気に入っていないのだが、すでに何年も使い続けている言葉なので、他の案も思いつかない。勘違いされる前に「音声学的に見る歌詞」のような意味ではないことだけは先に断っておく（ただこの名前はさして重要ではないので、本文中にもあまり登場しない）。

第一章では、歌詞の言語的な面と音楽的な面の違いを考えるところからはじめて、発音の問題、次に音素、次に言語リズム、アクセント、母音性など、音声学や音韻論で研究されてきたものを、音楽的な観察と合わせて歌詞へと向けてみた。作詞をする上でアクセントとメロディーは一致している必要はないし、そもそも昔から一致していなかった。作詞本に登場する「一音符＝ひらがな一個」や「アクセントと旋律を一致させる」というルールが架空のものであることが、この章を読むとわかると思う。また、なぜ歌詞カードから離れる必要があるかも理解してもらえると思う。

第二章は最初きゃりーぱみゅぱみゅの分析からはじまるが、その後は一見、歌詞とはかけ離れた内容を扱っているように思えるかもしれない。ここではとくに音象徴と呼ばれる、音声の響きがもたらす「イメージ」について注目する。これが呪や幽霊や魔法の正体を知るための最初の鍵となる。認知心理学や神経科学、おもに共感覚の研究のなかから、歌詞の分析や作詞のヒントとなるものを選んでビュッフェ形式でつまみ食いするようなものだ。ここでは歌詞の音素対立が、リスナーにどのようなものを喚起させるかを知る材料となる。また、音楽と言語という、分かち難い二つのつながりについて、これまで音楽学者や言語学者、心理学者らがどのように考察してきたかも考えた。実際のところ、歌詞は言葉なのか、音楽なのか。この章は歌詞自体の話から少し遠ざかっているように思えるが、音の響きの印象を考える上で大切だと思ったのでページを割いた。

第三章からは、どんどん実際の歌詞を分析する。この章を読めば、歌詞が音の織物であるという

CamScannerでスキャン

ことが実感できるだろうと思う。子音と母音の対立や母音同士の対立、スケールと歌詞の関係を見ていきながら、そこから導き出されるイメージのようなものを探る。第二章で書いた音象徴を実際に楽曲のなかで丹念に調べていくことになる。そして最後は、音響サブリミナルという、音象徴よりも大きな単位、音響の物語について考察した。

第四章もさまざまな楽曲を扱っている。この章は言葉の意味よりも音響に特化した歌詞（本書では音声詞と呼んでいる）の分類から始まる。なかでもオノマトペと呼ばれる特殊な言葉を扱う歌や、さらに言語の意味内容がまったくわからないような歌詞を中心に扱っている。最後には歌詞音響が歌詞カードを改ざんするまでに至るコングライズという現象に触れた。また音と意味が衝突するときに、音素を逆転したまま配置することで期待されるイメージの転移について触れた。

文章で音楽を再現することは不可能なので、本書では伝統的な五線譜という使い古されたツールを使って簡易的に再現せざるを得なかった。五線譜で表現できることは実際の音楽のうちのごくわずかでしかない（これに異論がある音楽家もいるが）ので、できれば実際の音楽を聴いてほしい。本書に登場する曲は主に日本のポップスで、大いに売れた曲ばかりだ。たまにはそれほど売れていない曲も登場するが、基本的にすべて音楽配信サイトやＹｏｕＴｕｂｅで聴くことができる。五線譜を読むことができない人は、理解するのが少し難しく感じる部分がいくつかあると思う。しかし五線譜が読めなくても、実際の音楽を再生してじっくり聴きながら本書を読んでいただければ、だいたいの言いたいことは掴めると思う。

CamScannerでスキャン

歌詞に関する他の本と違って、本書では独自のルールで特殊な歌詞表記を使っている。なので混乱することがあるかもしれないが、巻末の「歌詞の取扱説明書」で説明しているので、困ったときは読んでほしい。本文中にもそのつど説明している。

また、本書は言語学や心理学といった、音楽とは違った学問からの聞き馴染みのない言葉が使われることがあるが、事前知識はあまり必要ない。私は音楽家であって、言語学者でも心理学者でもないので、そのような学問分野について触れる際には、自分自身の言葉ではなく、なるべく専門家の著書や論文から引用することを心がけた。引用元は巻末に記載している。

CamScannerでスキャン

第一章　歌詞の響き

CamScannerでスキャン

意味なんかないさ　深くもないし韻だって踏んでない
――Mr.Children「ＬＯＶＥはじめました」

でんよとんやちお　えまなの[注29]したあ
――椎名林檎「ストイシズム」

ビートルズのほうが聴きやすい
――オシリペンペンズ「ビートル」

歌と歌以外の情報——言葉の意味

私たちは歌詞について考えるときに、ついつい余計な事柄を引き合いに出してしまう。そのほうが楽しいし、何よりも楽だからだ。たとえばWikipediaに載っている作者の経歴（幼少期にトラウマ体験はないだろうか？）や、どこかから引っ張ってきたインタビュー記事（アーティスト自身がはっきりと結論を言っている！）、さらに楽曲が誕生した頃の歴史的背景（戦争のような悲劇的な出来事があればもってこいだ）などがその代表例だ。

歌詞を批評するといっても、そこには大変邪魔なさまざまな要素がつきまとっている。厄介なことに、それらすべてが多かれ少なかれ私たちの感受過程に影響を与えている。人は誰でもヘミングウェイの言うように「何を見ても何かを思い出す」[注30] のだが、批評にとっては邪魔な存在だ。絵画を鑑賞するときに、その印象操作に関して額縁が果たす役割は大きい。だが額縁がモナリザの印象に大きな影響を与えているからといって、モナリザを批評する際にその額縁について論ずる人はあまりいないだろう。

歌詞について考えるときに、余計なものとそうじゃないものを区別しなければならないということだ。

ひとつ簡単なエクササイズを試みてみよう。あなたも音楽評論家になったつもりで取り組んでほしい。

CamScannerでスキャン

次の三行からなる文をみていただきたい。これはある女性活動家が生前に創作した歌の一節だ。

台所に帰る
今日は嵐だ　不安げ
「逃げろ」と泣く

あなたはおそらくこの曲を知らないので、この曲のリズムも、旋律も、和声も、歌手の声色もわからない。あなたにとってこの三行の文は《詩》であったとしても《歌詞》ではない。

課題：この歌詞を読んだときの印象を答えなさい

課題を与えられたときの人々の反応はさまざまだ。すぐさま出題者の意図を想像し、理解して果敢に（したたかに）取り組む者もいれば、もっと素直な反応で路頭に迷う人もいる。この歌詞のなかからいくつか目立つキーワード、「台所」と「嵐」、「不安」、などは何を想起させるだろう。それから「逃げろ」という危機的な状況。しかし手持ち無沙汰だ。この歌詞についていくら考えてみても、何かが足りない感覚。あなたはこの歌詞のように不安げだ。

そこで、私が次のような情報を追加で提供したとする。

情報：この歌詞の作者は女性の社会的な地位向上に関して国や企業に警鐘をならしてきた、ある団体の中心的なアクティヴィストで、この歌は彼女が学生時代に発表したものである。

おおよそ歌詞について語られるときにその現場での主要な座を占めて、議論の中心的な役割を果たしている方法論が、このような実証主義的な態度に基づいている。つまり、歌詞には作者というものがいて、とにもかくにもまず作者のことを知らなければ分析は始まらない、という態度だ。ごもっとも。多くの作詞家は意図的であれ無意識であれ自分自身の経験や思いを歌に込めていると予想されるので、作者を知ることで理解されることはおそらく多い。理解をより深めるために作者がそれを創作した頃の時代背景について知ることも重要だ。したがって、上記の歌詞は、作者が女性の社会的な立場の低さを訴えようとして作られたものであり、そこには不安、恐怖が読み取れる、というような具合になる。台所は女性の聖域であるという旧式の価値観に対する嫌悪感。私たち女性は奴隷であるという悲しみ。家庭という牢獄から逃げて、社会進出することを訴える。もっというと、大学に行きなさい、だ。これもごもっともかもしれない。もしこの歌詞の作者に以上の分析を伝えることができたとしたら、それに同意したかもしれない。

しかしあなたはまだ手持ち無沙汰だ。何かが足りない。

その理由は、これがあくまで作者の意図を予想したものであって、リスナーが受け取る印象ではない、ということだ。私の出題の仕方に問題があるわけだ。「読んだときの印象」ではなく、「聴いたときの印象」が必要だからだ。

CamScannerでスキャン

そこで、私は課題を次のように言い換える。

課題（修正）：この歌を聴いたときのリスナーの印象とはどのようなものになるか。

「そもそもこの歌を聴いたことがないのに、聴いたときの印象などわかるはずがない」と考えた読者は天才だ。私はそれが言いたかった。

またしても私の出題には致命的な欠陥がある。それは、聴いたことのない歌の分析はできないということだ。この歌がどんなものか想像することはできるが、その想像はあなたの作曲にほかならない。

ところで実をいうとこの歌は架空のものであり、作者も実在しない。もう少し厳密にいうと、歌はいちおう（私の頭のなかに）存在するが、作者は私自身ということになる。歌が存在するとはいえ私はこの歌を実際にCDやmp3や譜面という形でリリースしてはいないし、レコーディングもしていない。つまりこの歌をSpotifyやYouTubeで聴いたりすることはできない。私の頭のなかに存在し、いつでも軽快な鼻歌でよければお披露目しますよ、というだけのものだ。

そのかわりに、現実の歌に比べると情報量は途方もなく少ないが、この歌の旋律を記譜したものを用意したのでみていただきたい（左頁）。

あれ、何かがおかしい。どうも想像していたものと違う。もし、あなたが五線譜を読むことができる人であればそのように思っただろう。

そうでない読者のために、この譜面においてみるべきポイントを整理しよう。

【譜例】 架空の歌

❶ 二小節目「帰る」という部分のアクセントと旋律の関係

「帰る」という日本語は一般に「か」にアクセントがつくので、音程が他より高くなる（「一般に」という意味は、言葉のアクセントは場所や時代によって変化するので）。しかし旋律をみてみると、「か」は低くなり、続く「える」が高くなっている。この旋律に近いアクセントの言葉は「変える／買える／蛙／替える」などがある。

❷ 五小節目「不安げ」から「逃げろ」までの距離感

「不安げ／逃げろ」の「げ」と「に」が八分音符の関係で近く、その後の「げろ」までの間は四分休符という、倍の長さの間が空いている。

❸ 六小節目「逃げろ」の「ろ」の後の八部休符

「逃げろと泣く」の「げろ」はアクセントと旋律の関係が逆であり、直後に八部休符が入り込んでいる。

以上の関係性を踏まえて、この歌を聴いたときのリスナーの印象を、文章に変換し直すと、次のようになる。

台所に蛙
今日は嵐だ
不安げにゲロッと鳴く

CamScannerでスキャン

私が全力でこしらえたクオリティの低い駄洒落に読者をつきあわせたわけだが、ここから学び得ることは多少ある。

それは、歌詞の批評において、歌詞とは関係のない要素を削ぎ落とさなければならないということだ[I/31]。この場合でいうと、作者が活動家であるとか、女性の社会進出が著しく阻害されていた頃の時代背景などは考えなくて良い。

削ぎ落とす要素には「作者の意図」という一見もっともらしく正解の根拠に見えるものも含まれる。「帰る」が「蛙」となったように、作者の意図とリスナーの印象は時として乖離しているということだ。もちろん、作者の意図は最大限尊重すべきだ。私は作者について何一つ考えるな、というようなテクスト主義者ではない（この場合のテクストは歌自体を指すのでややこしい表現だが）。仮に作者がこの歌を、女性の地位向上のためという気高い意志とともに創作したのであれば、その思いを否定してはならない。しかし、彼女の思いが（この歌からは）決してリスナーに伝わらないであろうことは想像に難くない。

しかしこれはまったく嘆くことではない。

そもそも作者の意図（というものがもし存在するならの話だが）とリスナーの受け取る印象は、必ずしも一致する必要はないし、一致しなかったとしても誰にも怒られたりはしない（作詞を依頼した音楽プロデューサーは激怒するかもしれないが）。

かつて日本語のアクセントと旋律が一致すべきだと考える作詞家もいたが、現代ではそれは作詞家に求められる必須のスキルでもなければ鉄則でもない。まず単なる個人の願望の域を出ない。

歌詞の音響を考えるにあたって、そもそも歌詞をコミュニケーションと捉えることを止める必要がある。ジャン＝ジャック・ナティエは『音楽記号学』においてその点を強調した。

1　象徴形式（詩・映画・交響曲等々）とは作り手が意味を受け手に送る《コミュニケーション》過程の仲介物のようなものではない。

2　それはむしろ作品の形式や内容に関わる複雑な創造《過程》（創出過程）の産物なのである。

3　また、送られたメッセージを《再構成》する複雑な受容《過程》（感受過程）の出発点なのである。

4　だから、創出過程と感受過程とは必ずしも一致するわけではない。モリノが言うように「創出過程は必ずしもコミュニケーションを目的とはしていない」。つまり、人は象徴形式の痕跡を残さないことができるし、また仮に残したとしてもその痕跡に気がつかないでいることもできるのである。明らかに、音楽におけるそのような例はヴェーベルンやブーレーズの構造はむろんのことシェーンベルクの十二音列のうちに見られる。フランセスの実験はフーガ主題とその対位旋律のごときはっきりとした創出的な事実ですら聞き手に必ずしもはっきりとは伝わらない事実を大変見事に証明している。[注32]

ナティエがここでヴェーベルンやブーレーズやシェーンベルクといったヨーロッパの（かつての）前衛的な音楽家の名前をあげている理由は、彼らの曲が、先ほどの架空の活動家の歌詞と同じように、リスナーに**伝わらない**音楽の例として挙げやすいからだ。ヴェーベルンやブーレーズの楽曲を聴いただけで、彼らが伝えたかったメッセージを想像することは難しい。

いや、現代音楽までいかなくとも、大概の音楽は作曲家のメッセージなど伝わらない。

CamScannerでスキャン

音楽之友社の素晴らしいポケット版『音楽中辞典』によると、フランツ・リストは「詩的観念にしたがって詩的内容を盛った新しい種類の音楽を書こうと」[33]して、ラマルティーヌの詩『前奏曲』に基づいて交響詩を書いた[34]。音楽学者の兼常清佐（かねつねきよすけ）はこの曲について「私共は音でものを考える経験がないから」と自嘲ぎみに皮肉りつつ、「この音楽のどこがラマルチーヌの詩のどこに当るか、少しもわからない」[35]と書いた。

今では「そんなことあるわけがない」という悪例としてしか引用されることのない音楽学者デリック・クックは、『音楽の言語』において兼常清佐とは真逆の主張をした。彼は、作曲家は音楽によって正しいメッセージを伝えることができることを《発見》したのだ[36]。たとえばメジャー・コードやマイナーコードがそれぞれ、ある特定の文章的な表現となり、聴き手に正しく伝わるのだ。だがこの説は当時から今に至るまで猛烈に批判されている。

しかしクックの主張は完全に間違っていたわけではない。音楽によってはわりかし正しく伝わるものもある。

ウィリアム・F・トンプソンとブレント・ロビテイルは実験によって、作曲家の意図がそれなりの精度でリスナーに伝わることを確かめた。ただしそれはメッセージがきわめて単純な感情に限定された場合で、たとえば「喜び」や「悲しみ」といったテーマをもとに作られた曲は、リスナーもだいたいどれがその曲か判断できる、といった程度のしょうもないコミュニケーションの場合だけだが[37]。

デリック・クックは盛大に批判されたが、それでも心理学者のスティーブン・ピンカーが言うように、「音程のパターンと情動のパターンにつながりがあるという（クックの主張の）主要部分は明らかに正しい」[38]のだ。

CamScannerでスキャン

歌詞の場合はもちろん言葉を用いているので、音楽の響きにくらべると何倍も複雑なメッセージを伝えることができるだろう。

ある男が、長年つきあった交際相手に結婚のプロポーズをしようとする。ただし会話のなかで伝えるのではなく、かわりに自作曲を弾き語るとしよう。歌い終えたあと、彼女は涙をそっと拭いて、一言イエスと答える。彼のメッセージは一〇〇パーセント伝わったのだ！　しかもただ伝わっただけじゃなく、ずっとロマンチックに演出されて。すごいぞ！　なんせ彼は「君のことを愛している。結婚してくれるかい？」という文章を、ギターに合わせてちょっとばかし旋律的でリズミカルに喋ったに過ぎないからだ。だがこちらも一〇〇パーセント断言できるが、彼の想いが伝わろうが伝わらなかろうが私にとってはどうでも良い。二人が結婚しようが殴り合いの大げんかをしようが知ったこっちゃない私にとって、彼のメッセージの行く末はどうでも良いのだ。なので歌詞においてもなお、ナティエの意見に私は同意しなければならない。「伝わる」ということと「伝えるべきだ」ということは違うからだ。

作詞家や音楽家にとって、歌詞の言葉の意味を正確にリスナーに伝えることが非常に重要だと考える人もいるし、まったくそれに同意しない人もいる。いずれにしても批評においてそのような作者の熱い想いに忖度（そんたく）することはない。ナティエやその師匠ジャン・モリノにしてみると、作者の残した痕跡がリスナーに伝わろうと、伝わらなかろうと、どちらでも良いのだ。

私がここでナティエを引用した理由は、音楽のコミュニケーションとしての機能を否定するためではない。それどころか、音楽がコミュニケーション**としても**機能しているという考え方には全面的に賛成している。

CamScannerでスキャン

音楽の起源のひとつは動物の出す警戒音や求愛の鳴き声のような、コミュニケーションであった可能性が高い。この機能はチャールズ・ダーウィンによって提唱され、ピンカーは「情動の声」と呼んでいる。[39]

音楽は疑いようもなく現実にコミュニケーションとして機能しているし、言語ほど意味伝達に関して優秀ではないにしても情動を伝えるのは得意だ。むしろ意味伝達に長けてないことこそが音楽の存在意義だというイアン・クロスのような意見もある。[40]

私がここで伝えたいのは音楽がコミュニケーションとしてメッセージをうまくリスナーに伝えてようが、伝えてなかろうが（批評という限定された領域においては）どちらでも良いということだ。[41]

架空の歌詞ではなく、実在する作詞家の例で考えてみよう。

これは何年か前にTwitterで話題となった議論で、私は「おにぎり騒動」と呼んでいる。香山美子作詞の「おべんとうばこのうた」の冒頭の歌詞の意味について、Twitter上で新しい解釈が広まった。そこでは「おにぎり／おにぎり／ちょいと／つめて」という部分が、実際には「おにぎりを／握り／ちょいと／つめて」なのではないか、という解釈が議論された。この新解釈は話題となり、ついに香山美子サイドがオフィシャルサイト上で「最近ツイッターなどで、間違った歌詞の「読み方」（「歌い方」）が流布されているようです」[42]とカウンターフックをかまし、実際には「おにぎり／おにぎり／ちょいと／つめて」のほうが正しい、と主張するまでに至った。

しかしながらこの曲は、もともとわらべうたであったものに香山が補作詞したものであって、実際にどこからどこまで香山が創作したものなのかが明かされていない。

二〇二三年五月の段階で香山のサイトで著作権事務担当者による「時間の経過とともに、そのような経緯を知る人も、亡くなったり、退社されたりしたため、最近に至り著作権信託社も事情がわからなく」なったとの説明がなされている[13]。というわけで、香山が主張する「正しい歌詞」の論拠は、「当時発売されたシングルレコード」の表記がそうであるから、というものらしい。

香山は「正しい歌詞の『読み』」と強調しているが、これは単に歌詞カード上の表記の問題に過ぎない。ボーカルの歌い方や、リスナーの印象に影響を与えるものではない[14]。作者がどのような表記をして、何を意図していようとも、音楽を聴いたときの印象が「おにぎり／おにぎり／ちょいと／つめて」であることは間違いない。たとえばテレビでの初披露と思われるこおろぎ'73による演奏では、最初の「おにぎり」と二回目の「おにぎり」の旋律が同型で反復しているので、同じ単語の連続であることをイメージさせる。一方「おにぎりを握り」と歌う場合、「おにぎり」と「をにぎり」は同型ではないほうがそのように聴こえるだろう。いずれにしても前項に記したように公式の譜面はないので歌い手によってメロディーは若干変わるものの、一貫して二回の「おにぎり」に音型の反復は認められる。わらべうたが現在のような旋律の音型で歌い継がれてきたことを考えると、これまでの歌い手もおそらく香山美子と同じ認識で歌ってきただろう。

架空の活動家の例と、おにぎり騒動の例は、歌詞を「読む」ときの印象と「聴く」ときの印象のギャップを示すためのものだった。架空の活動家の例では特定の音源が存在しないので、ごくごく簡単な譜面を見るにとどまったが、（音源が存在する場合は）それだけでは十分ではない。まずもって音楽は聴かなければ始まらないのだから。

ここで歌詞批評に取り組むための、非常に当たり前の前提が浮かび上がる。それは、歌詞とは歌われるものだということだ。歌詞について考えるときに、歌詞カードを見るだけでは満足ではない。

視聴覚文化の研究者である細馬宏通は『うたのしくみ』のなかで、歌詞カードを見ながら音楽を聴いたときと目を閉じて音楽を聴いたときの時間感覚の違いについて述べ、「歌詞カードに書かれた文字の空間と歌の時間とは、似ても似つかぬもの」[E45]だと書いている。

歌詞カードは試験用問題集の巻末に挟まっている解答集ではない。

歌詞カードは「答え」ではないばかりか、ジョージ・オーウェルの『一九八四年』に登場する真理省のような恐ろしい改ざん機関かもしれない。時に歌詞カードは、印刷された文字によって歌を聴いたときの印象を歪め、リスナーを洗脳する。

一九三二年に心理学者のL・カーマイケルらの行なった実験によって、私たちの記憶は、言語によって簡単に改ざんされてしまうことがわかった。[E46]それが遠い昔の記憶ではなく、ついさっき見たものであっても同じだ。発達心理学者の今井むつみによると「言語情報は記憶を変える」[E47]のだ。

音楽を聴いたときに「台所に蛙」だと思っていたものが、歌詞カードを見た途端「台所に帰る」という新たな（あなたの体感とは違った）解釈が突きつけられる。音楽を聴いたときの印象の「何もかもが霧のなかに消えて」[E48]ゆき、あっという間に蛙は消え失せて、私たちはオセアニアの良き市民となる。

確かに「台所に帰る」と聴いたような気がするのだ。

そこで私たちは「自分の骨身に沁み込んだ直感的な無言の異議申し立て」[E49]をしなければならない。つまるところ、歌詞の音響の印象という、非常に捉えどころのない、ふわふわした、そしておそらく言葉のないものを、改ざんすることなく丁寧に分析するのだ。

「忘れてはならないことがある。うたの歌詞は目で見るものではなく、耳で聞くべくかかれた」[10]

理解不能な外国語で歌われる曲を聴くときに（たとえば日本人がフランス語の歌を聴くときに）、その旋律や歌声や和声進行だけでなく、歌詞の響きに魅了されるのはなぜか。

私たちはしばしば、言語的にまったく意味のわからない歌を聴いて「良い歌詞だ」と思う。それは音楽の音色とは違い、意味はわからないがまぎれもない言葉の響きとして意識される。

また、聴いたことのない歌の歌詞カードを読んだときに感じた陳腐さが、その歌を実際に聴いたときにみるみる間に生きた言語へと変貌を遂げるのはなぜだろう。

それはただの言語ではないし、ただのコミュニケーションではないからだ。

歌詞はただの言葉ではない。

旋律によってアクセントやイントネーションは著しく変化し、譜割は言語のリズム単位を定義し、歌い手の発音は音素を超えた無限の音響のバリエーションを提供するからだ。

これらはほんの一例に過ぎない。

発話と歌唱はしばしばまったく違うものになる。発話と違い、歌唱は、どのような発音や発声であれ、歌い手にとってはほとんど無限に選びとることができる。普段の会話とはまったく違う発音が、歌のなかでは大いに許容されている。

音楽家は鳥の鳴き声をサンプリングし、楽曲のイントロに環境音として挿入してリスナーを安らぎへと誘おうとするが、そのサンプルは鳥たちの間では緊急事態を伝える音かもしれないし、天敵への威嚇かもしれないし、またセックスを懇願するものかもしれない。都会で安らぎの音楽（鳥の声＝癒し）だったものが、森では色街の音楽（メスを誘惑する鳴き声）に様変わりする。

時に音の響きは創作者の意図とは関係なく、独自の機能を持ってしまうのだ。

それが火星人や鳥に対してだけの話であれば、音楽批評から無視したところで問題な[illegible]しかし、それが同じ人間に対して、もちろん作者自身に対しても、創作の段階では想像していな[illegible]ような機能を持ってしまうことが問題なのだ。

しかも鳥のサンプリングとは違い、歌詞のように私たちが毎日操っている「言葉」が表面的に読み取れるようなサウンドは、よりいっそう複雑だ。

なぜなら、言語があまりにも私たちに身近なせいで、響きの機能にまったく気づかないままに文学的な解釈で満足してしまうことがあるからだ——文学上は求愛を象徴するような甘い歌が、その響きの上では文学性とまったく関係なく独自に機能を果たし、火星人の脳みそを破壊する音響兵器となり得るかもしれないにもかかわらず。

たくさんの「ん」とひとつの「ん」——発音と音素

まともに社会の一員として納税したりショートブーツをメルカリに出したり手作りカヌレに挑戦したりするような生活をしている限り、音声学の本になど用はないだろう。

それどころか決意を固めて英語を勉強するときでさえ、文法書やフレーズ集を読んだり字幕つきでエマ・ワトソンのスピーチを観たりポッドキャストの英会話番組を検索するくらいで、発音表記はなんとなく知っていれば結構。簡単ないくつかの発音記号は知っているし、そこから音声学の本にたどり着くことはないだろう。

外国語どころか日本語の音声学ともなると、日本語を話せる私たちにとってはなんのためにそんな学問が存在するのかも、本屋のどこの棚に置いてあるのかすら検討もつかない。ましてや、歌詞について考えたり、批評したり、作詞したりする際に、音声学の本を手に取る人はほとんどいないだろう。ちなみに「音声」とは、単なる音ではなくて、口から発する音、しかも口笛のようなものではなく、言語として発する音のこと。英語ではスピーチ・サウンド（speech sound）という。音声の仕組みや機能について研究する学問のことを、音声学と呼んでいる。映画『マイ・フェア・レディ』の主人公ヒギンズ教授は音声学者で、自分の仕事を「音声の科学」と言う。[注51]

音声学の本に書かれた無限の発音（たとえば歯茎に舌尖を近づけるか舌端を近づけるかによる発音の違いといった、常軌を逸した細かい研究）の荒野を眺めていると、カフカの『城』のように、もしくは安部公房の書いた『燃えつきた地図』の主人公のように、都会の迷路の只中で真実に到達するどころか記憶も失ってしまいそうになる。

言語学者、服部四郎が一九五一年に刊行した『音聲學』は名著だと言われているが、それを読んだ人はだいたい『フィネガンズ・ウェイク』[注52]を読んだときと同じような感想をいう。金田一春彦[注53]は「あれは難しくていけない」といい、平井昌夫[注54]にいたっては「チンプンカンプンでさっぱりわからない」[注55]と怒り出す。そもそも音声学はチンプンカンプンな学問で、スマートフォンのない時代に世界中のさまざまな言語の音声を文字で記述しようとしたその発想自体がぶっとんでいるが、その壮大な努力の結果、言語学や国語教育の権威にまで理解不能な参考書ができあがってしまった。

歌詞は音楽であると同時に言葉でもある。

言葉の音（音声）は言語学や民俗学によって採集されてきた。音声学

さだまさしが「は」や「う」のバリエーションだけで北の大地を思い描こうとも、エンヤが現実に母語話者のいないエルフ語で歌おうとも、シガー・ロスが架空のホープランド語で歌おうとも、マリリン・モンローがなんだか艶めかしくスキャットを踏もうとも、ナパーム・デスが二秒間の雄叫びを出そうとも、音声学はかならずそれを文字として記述することができる。[56]

私たちはそれがたとえ聞いたことのない発音であっても、歌声をきいた途端にそれが瞬時に言語に違いないと類推するらしい。『モダン・タイムス』のキャバレーに集まる客たちはチャップリンの歌う歌詞の意味を理解できないが、笑うべき場所をきちんと理解する（客が笑う理由はその発音ではなく、ほとんどがチャップリンの天才的なマイムのおかげだろうが）。

音を記述するという意味では同じ機能を持つ五線譜は西洋音楽の発展に（おそらく最大級の）貢献をしたが[57]、音の発現の種類に関する記述の数においては音声学とは比べ物にならないほど少ない。さらに歌唱の発音の種類となるとその記譜法は驚くほど少ない。なので、スキャットやホープランド語や『モダン・タイムス』を五線譜に記譜するためにできることはあまりない。

こういう場合、作曲家は音楽のために開発された専門的な記号を駆使するのではなく、音声学の用語や記号を援用する。

たとえばカート・ストーンの『二十世紀の記譜法——実践ガイド』[58]を開いてみよう。これは現代音楽の特殊奏法をどのように記譜するかが書かれた、作曲家のための実践的な本だ。この本の「声楽」の章をみてみると、シガー・ロスやチャップリンのような意味のない言葉による歌唱をどのように記譜するかが紹介されている。その手法はそのまま「音声学」と名づけられているが、記述は非常に短く「国際音声字母（ＩＰＡ）によって表記されるべき」とだけ書いてある。[59]

国際音声字母こそ音声学が誇る、実質的に世界中のすべての発音を記述することができる記号のことだ（「ＩＰＡ」という略はパブではアルコール度数の高いエールビールのことをさすが、音声の話をするときは普通は「International Phonetic Alphabet」のこと）。

ただし、国際音声学会の学者が、世界中のすべての言語のどんな発音も表記することができると豪語したとしても、作詞家や批評家や歌い手にとってはあまり関係ないことだ。個々の発音を厳密に聴き取っていく（もしくは発音していく）ことよりも、むしろそれらをアバウトに、かなりざっくりと扱うほうが良い場合もある。五線譜が必ずしも厳密にすべての音を記述することを目的としていないように、歌詞の発音においても必ずしも精密な表記ばかりが求められるわけではない。

未来の小学校の音楽の授業を想像してみよう。百年後の教壇に立つ先生は優秀なアンドロイドなので、ピアノの調律法などのわずらわしい問題を解決するために「さあ、みんなで周波数５２３・２５１Hz、６５９・２５５Hz、７８３・９９１Hzを歌いましょう」という。しかし調律法や基準ピッチなんて気にも留めない大多数の人間の生徒にとってはもっと不正確に「ドミソを歌いましょう」と言われるほうが良いだろう。そのほうが周波数と鍵盤の対応表を机いっぱいにひろげたり、先生の言う周波数を忘れないようにノートにメモする必要もない（なぜドミソが不正確で、なぜ音を周波数という数字で表わすほうが正確なのかという説明は本論からずれてしまうので割愛する。単にそういうものだ、と思っていてほしい）。

音の周波数表記とはまったく考え方の違うドミソのような大雑把な表記は、音声学でいうところの「音素（phoneme）」という言葉にたとえられる。その昔、音を厳密に表記しようとした人たちと、音をざっくりと扱おうとした人たちは別々の立場を表明しており、一方を調音音声学といい、もう一方を聴覚音声学（音韻論）という。

音素は「弁別性の束」[注62]や「音特徴の束」[注63]といわれる。ことばの発音は無限にあるが、そのなかでも私たちが意味として認識するものの枠組みをさしている。……といわれてもなんのことだかわからないだろう。

日本語の「ん」の発音をいくつかの単語とともに見てみよう。
「剣」「甲板」「艦隊」「堪忍」「関係」という五つの言葉のなかには、それぞれ「ん」が入っている。あなたも五つの言葉を読んで、「ん」の発音の違いを考えてみよう。

「剣」[kɛɴ]
[ɴ]……口蓋垂鼻音

「甲板」[kampaɴ]（最初の「ん」）
[m]……両唇鼻音

「艦隊」[kantai]
[n]……歯茎鼻音

「堪忍」[kaɲɲiɴ]（最初の「ん」）
[ɲ]……硬口蓋鼻音

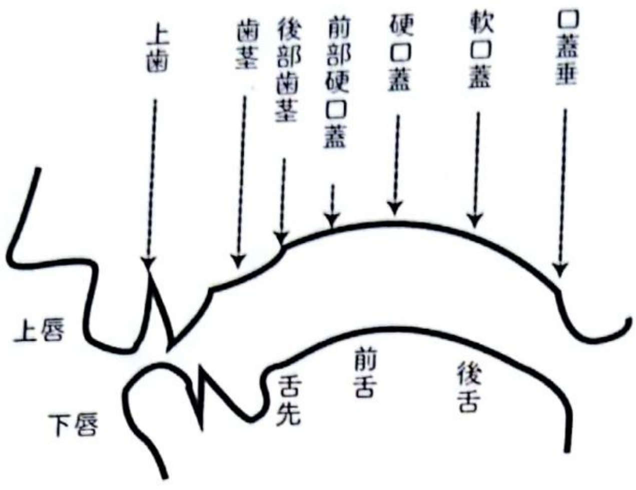
「関係」[kaŋkɛː]
[ŋ]……軟口蓋鼻音[注64]

これら五つの「ん」は（信じられないことに）すべて発音が違う。

どれも「鼻音」と最後についているが、これは「ん」を発音するときに口からではなく鼻から空気が出ることからそう呼ばれている。これらの発音につけられた「口蓋（こうがい）」や「歯茎（しけい）」という言葉をみてもわかる通り、音声学では主に口内のどの場所で音を作り出すか、ということに注力している。

ちなみに、口蓋というのは口のなかの天井の部分。

息を吐くときに発生する気流を、口の開け方や舌の位置などによって調整することによってさまざまな発音が可能となるので、その核となる場所を追求する、いわば解剖学的な視点で発音は解明されている。



［図］調音点

発音の核となる場所を「調音点（ちょうおんてん）」と呼び、発音のひとつひとつを解明して記述していく試みを「調音音声学」と呼んでいる。

調音点はざっくり「唇」「舌」「歯」「歯茎」「口蓋」に分かれ、さらにもっと細かく、それらのどの場所が調音点となるかが枝分かれする。

たとえば唇は上唇と下唇に分かれ、口蓋の前のほうの硬い部分を硬口蓋（こうこうがい）、奥側の柔らかい部分を軟口蓋（なんこうがい）、さらにもっと奥を口蓋垂（こうがいすい）と呼んだりして、舌の位置も細かく分かれている。

さて、五つの「ん」を自分で発音してみて、違いが理解いただけただろうか。

確かに「剣」の「ん」は唇が閉じていないのに対し、「甲板」の最初の「ん」では、唇が閉じている。「艦隊」では舌が上の歯茎に当たっている。普段意識していなくても、私たちはさまざまな発音の「ん」を適切に使い分けており、めったに間違えて発音することはない。ちなみに音声学の解釈でこれらは「ん」は後にくる子音と同一器官で相互に補う形で発音される、と説明され、位置異音と呼ばれる[補66]（「ん」の次にどんな音がくるかで口のなかの動きが変わる、ということ）。

しかし、これらを「聴き分けられるか」と言われると、話は変わってくる。よく意識すればそこ聴き分けることができるだろうし、誰かが軟口蓋鼻音で発音すべきところを口蓋垂鼻音で発音（[kaɴkeː]）したら、ちょっとした違和感を感じたり、どこがどうという風にとは説明できないにせよ「個性的な発音だ」くらいには思うかもしれない。だがそれで言葉の意味が変わるわけでもないし、日常生活で明確にこれらを聞き取って区別したとしても何の役にも立たないだろう。私は音楽家のくせに自分の耳を信用していないので、この「ん」の発音の違いを、音声学の本を何度も確認し、間違えないように何度も読み返しながら書いている（そして実際に書きながら何度か間違えた）。

日常生活での音声学の調音点研究の役に立たなさを、言語学者のロマーン・ヤーコブソンは「用途を考えず、ただ材料や外形だけに執着するかぎり、機械やその他の道具を理解し、分類しえないのと同じ[補67]」と言った。

ただし、日本人にとってどうでも良い発音の違いを区別できる人もいる。

たとえば「声」と「上」という二つの単語の「え」の発音の違いを見てみよう。

「声」[kɔe]
[e]……非円唇前舌半狭母音

「上」[ɯɛ]
[ɛ]……非円唇前舌半広母音

これもにわかには信じられないことだが、「声」と「上」、それぞれに登場する「え」の発音は違う。長ったらしい発音の名前はさておき、この二つの発音の違いは「狭母音」と「広母音」、つまり口の開き方が狭いか広いかというだけだ。この二つの「え」は、鼻音の場合と同じように、日本人にとっては聴き分けるのは難しい。[e]と[ɛ]の違いを明確に聴き分けるのは私たちにとって無意味で、時間の無駄だ。ただしフランス人はこの意見に同意しないだろう。それは日本人にくらべてフランス人のほうが聴覚が優れているということを示すわけではなく、日々の生活の必要性からそうなっている。フランス語では[e]と[ɛ]ではことばの意味が明確に変わってくるので、その違いを理解することが求められる（「dé([e])」は「さいころ」で、「dais([ɛ])」は「天蓋」だ）。

日本語とフランス語の発音に対する「意識」の違いを見たが、ここで音素という概念を思いおこそう。音素はさまざまな発音の**束**である。束、というところが重要なのだ。つまり日本人にとって「ん」の発音はいくつも種類があるが、それらはすべて意味を区別する上ではなんら役割を果たさない。なので、「ん」は依然として一種類の「ん」のままだ。これが「弁別性」という難しい言葉の意味で、[ɴ]、[m]、[n]、[ɲ]、[ŋ]は、すべてたったひとつの音素/n/に集約される。[68] 「え」の発音も同様だ。[e]も[ɛ]も日本語では意味の違いはないので、一つの音素/e/で表わされる。しかしフランス語では

CamScannerでスキャン

「え」の発音は[e]か[ɛ]を選ぶことによって意味が変化するので、二つの音素/e/と/ɛ/がある。
調音音声学とは違う音素の考え方を、ヤーコブソンは次のように書いている。

　われわれの発声器官の多様な作用を解釈し、分類するためには、その作用が目標とする音響現象を考慮しなければならない。というのも、人が話すのは、聞いてもらうためだからである。[69]

ヤーコブソンの「聞いてもらうため」という表現は、「聴覚音声学」という呼び名にあらわれている。
大人気オーディション番組、「アメリカズ・ゴット・タレント」にたった一人で出演した十二歳の少女、ダルシー・リン・ファーマーの演技を思い出そう（知らない人はＹｏｕＴｕｂｅへ）。彼女の腹話術を見た音楽プロデューサーのサイモン・コーウェルは彼女に「君たち二人は素晴らしい」といった。ダルシーが連れてきたウサギのパペットが、腹話術とは思えない抑揚のある豊かな発声と発音で歌い始めたからだ。ダルシーは口をほとんど動かすことなく、唇を完全に閉じる両唇鼻音/m/や、下唇と歯を合わせる唇歯摩擦音/v/や、口を大きく開ける広母音/a/をはっきりと使い分けて歌っているように聴こえるからだ。音声学の本に記されているさまざまな発音の調音点——唇、舌、口蓋、歯茎——の見事な考察は、この少女にはまったく当てはまっていないようにみえる。口をほとんど開けていない彼女の発音する[a]は、どう聴いても[a]だが、これを広母音と言えるのだろうか？

　ロマーン・ヤーコブソンはこの疑問を、音声学の先駆者クリストフ・ヘルヴァークの本からの引用によって、素敵に表現している。

我々の言語能力が調音器官のたまものであるとしたら、こうした器官をもたない蛇は、どうしてイヴと話すことができたのか？[3-70]

誰もが知っている通り、人類史のはじまりの頃に、蛇はイヴに話しかけた。動物が喋るという異常事態も「まあ神話なのだから当たり前だろう」と思ったあなたはお門違いだ。楽園で動物は決して喋らないし、ヤーコブソンや現代の私たちだけではなく、イヴ本人だって、喋る蛇を見て同じように驚いていた。ジョン・ミルトンの描く世界では、蛇に対するイヴの見解はその後の音声学者の見解とほとんど同じようなものだった。まずイヴは当然、蛇が言葉を話すことはおかしいと訝しんだ。なぜなら「天地創造の日に神がはっきり音声を発しえないようにと（動物を）造られたのだから」[3-71]。そうだ、音声は、調音器官こそが重要なのだ。調音器官のないものに、喋ることはできない。

しかし蛇は喋った。人間と同じ調音器官を持たない動物が喋るなどということが、神話のなかの絵空事ではないことは、YouTubeで「喋る　オウム」と検索するだけですぐにわかるだろう。

ヤーコブソンは音声学が発音の仕組みを解剖学的な研究ばかりに頼っていることを批判しているのだが、そのなかで彼は十八世紀フランスの『王立アカデミー論業』の「舌のない娘について」と題する論文を紹介する。この本のなかでは、ごく小さな舌しか持っていない人々が、舌音という、舌を使わないと発音できないような発音を完璧に再現することについて詳細に記述されている。

発音についての第一人者、ヘルマン・グッツマン『幼児とことばと誤発』によると、私たちが発するほとんどすべての音は（必要であれば）まったく別のやり方でまったく同じ音響を産出することが可能である。舌がない人のように、発声器官のひとつが欠けているときは、聴き手に気づかれることもなく、

他の発声器官の働きによって代用することができる。たとえば舌がなければその代わりに頬、歯がなければその代わりに口腔底を駆使して同じ発音ができるかもしれない。

さらにヤーコブソンは、ウィーンの言語障害診療所の報告を紹介する。歯擦音という発音はそれまで歯がなければ発音が不可能だと思われていたが、報告によると歯が失われた後も、主体の聴力が正常なら、歯擦音の正しい発音は損なわれずにいるというのだ。歯に異常があって、なおかつ発声が正しくできない人は、決まって聴力に欠陥があったらしい。

音声学はわれわれの言語の音を、口、蓋、歯、唇などのさまざまな接触形式から導き出そうとする。だが、こうした調音点が、それだけで、きわめて本質的、決定的であるとしたら、おうむは、われわれとほとんど似ていない音声器官をもつにもかかわらず、どうして数々の言語を忠実に再現できるのか？　以上の事実はいずれも、実に簡単な、しかし大多数の音声学的研究によって無視されている結論にわれわれを導く。さまざまな調音を分類しうるためには、いや、正確に記述しうるためには、と言おう、たえず次の問を発しなければならないのだ。つまり、これこれの運動行為の音響的機能は何か？　と。[72]

そもそも口から空気を出す方法によってコミュニケーションを取るというのはあたりまえではない。肛門から空気を出して陽気に会話したって良いわけだ。お尻のコミュニケーションは『クレヨンしんちゃん』のなかだけではない。魚のニシンがまさにそうだ。ニシンは発声器官どころの騒ぎではなく、肛門から放出される高速パルスによってコミュニケーションを取ることが知られている。[73]

CamScannerでスキャン

その音は数秒間の高周波、高速のカチカチ音で、人間でいうところの軟口蓋気流発動、すなわち一種の舌打ちのような音を高速でやっているように聞こえる。この高速カチカチ音はFart（おなら）ではなくFRT（Fast Repetitive Tick：高速反復カチカチ音）と呼ばれているが、調音音声学の観点からいうと「無声**肛門**破裂音」や「**排泄口**吸着音」のように名づけるべきだろう。

念のため、ダルシーの素晴らしい腹話術の種明かしをしておこう。

腹話術効果という不思議な現象——一種の錯覚——はよく知られている。[74] 私たちは、ある音が、耳から聴こえてくる方向からではなく、視覚的に優位だと思えるもの——口を動かさないダルシーよりも口を大きくあけたパペット——から聞こえてくるのだと錯覚する。聴覚刺激が視覚刺激の影響を受けて、実際とは異なった位置に知覚されるのだ。[75] たとえ下手くそな腹話術師であっても簡単にこの効果は得られる。[76] また視覚的な情報が聴覚に影響を与える例としてマガーク効果という現象もよく知られている。[77] これは、「バ」と発音している人の（音声なしの）映像に、「ガ」という音声を合わせると、それを視聴した人には「ダ」と発音しているように錯覚する、というものだ。ネイチャー誌に掲載されたこの短い実験結果は、発見者（マガーク&マクドナルド）の名前が冠され、目で見えるものが聴覚に影響を与える例としてその後何度も引用されてきた。ダルシーは私たちの知覚の歪みを大いに利用している一種の手品に近いところも多いにあるが、それにしてもかつて音声学が発音を調音器官にだけ頼り切っていた姿勢には限界があるようだ。

ヤーコブソンにいわせれば、「音響的機能」が重要なのであって、だとするとダルシーは口が大きく開いてなくても広母音/a/であることは間違いない。なぜならどのような方法で発音しようとも、彼女が声を出したときにわたしたちにそう聴こえるのだから。理由はそれで十分だ。

CamScannerでスキャン

というわけで、私たちは歌詞の音響について考えるときに、二つの重要な概念によって発音を区別することが必要となった。

ひとつは細かく調音点を区別する調音音声学的な発音で、もうひとつが意味の認識に基づいた聴覚音声学的な発音だ。後者を「音素」という。ひらがなの「ん」でいえば、調音音声学的な発音は[N]、[m]、[n]、[ɲ]、[ŋ]をすべて厳密に区別するが、音素は/n/のひとつしかない。[78]

歌詞は歌詞カード上の読み物ではない。歌われるものであり、ヤーコブソンの言い方を借りるなら「聴いてもらうため」のものである。歌は歌い手によってさまざまに発音が異なるので、それらをひとつひとつ分析し、どのような印象の変化があるかを考えることが重要だ。そういう意味では調音音声学による精密な発音表記は重要な道具となる。しかし逆に言うと、歌詞はそこまで厳密に発音を「強制」していないともいえる。歌詞が厳密な発音を強制しているのであれば、その発音は完全に固定化され、どんなボーカルが個性的なアレンジで原曲をカバーしようとも、発音が変わることはない。実際にはそれに反して、世界中で聞かれる多くのカバーソングは、むしろボーカルごとに違った発音があることこそが魅力だと感じる。同じ歌詞でも、歌い手によって無限に発音は変わるし、さまざまな印象へと変化する。ウォルト・ホイットマン風に言うなら「誰もが自分だけの歌を歌っている」[79]のだ。ただし、最低限守らなければならない発音の枠組みがある。それが音素だ。どのような発音で「世界に一つだけの花」[80]と歌おうと構わないが、「花」の部分の/ha/の摩擦音を弱めすぎると音素を逸脱してしまい、「世界に一つだけの穴」になってしまう。これは音素を逸脱していることになり、歌詞を間違えたのだと思われてしまう。/ha/が/a/に限りなく近づくことは問題がありそうだが、逆に/a/が/ha/に近づくことはそれほど問題がないかもしれない。

CamScannerでスキャン

永六輔は「上を向いて歩こう」[81]を歌った坂本九に激怒し、「うえをむいて」ではなく「ウヘホムフイテ」となっているといった。[82]坂本の発音に不満を持ったわけだが、これは一般的な解釈では歌詞の逸脱ではない。坂本の発音は「母音の有気化」という現象で説明することができる。有気化は普通、閉鎖音の後に[h]が入るもので、「パン（[paɴ]）」が[pʰaɴ]と発音されるものだ。そもそも日本語には母音の「有気／無気」という意味上の区別がないので、どちらで発音しても構わない。つまり坂本九の歌は永六輔が作詞したものと同一の音素内にあるといえる。フランス語の「え」の例でいうなら、「うえをむいて」と歌うときに、「え」の音を[e]で歌おうと[ɛ]で歌おうと、歌詞を間違えたことにはならない。ただし作詞家や作曲家やボーカルは、この違いを明確に意識して取り組む必要がある。少なくとも永六輔は母音の有気／無気という弁別上なんの違いもない発音に対して、歌詞の音響的な側面では大きく印象が変わってしまうことを危惧したのだ。歌詞は歌われるものなのだから。

ウィスパー・ヴォイス（whispery voice）は、厳密な定義ではすべての音を無声化する（声帯の振動をともなわずに発音する）ので、当然ながら発音記号は変化する。ただし広義のウィスパーヴォイス――カヒミ・カリィや、やくしまるえつこ、Ｃｈａｒａなどを含める歌い方――は、いくつかの（すべてではない）発音の無声化と息の声（breathy voice）の多様だと考えられる。いずれにしてもなんらかの方法で無声化か有気化したものとして発音表記することになるが、[83]これらは同一の音素として考えることができる。

「白い恋人達」[84]を桑田佳祐▷7が歌おうと清水翔太が歌おうと、言葉の認識（弁別性）の上ではなんら変わりはない。これが同一の音素であるということだ。ただし、同じ音素をどのような発音で歌うかによってリスナーの印象は大きく変わることを忘れてはいけない。

▶7

歌詞の一卵性双生児——モーラと音節

あいみょん「マリーゴールド」[注85]とフランク・シナトラ「マイ・ウェイ」[注86]の歌詞の響きが、リスナーにそれぞれどんなふうに違った印象を与えているかということを突き止めるのはなかなか難しい。前者は日本語で後者は英語、テンポは四分音符換算で前者が約106bpm、後者が約77bpm、声の高さも声質も発声法も違うし、録音もアレンジも違う。そもそもこの二人を比べてみてごらんなさい。マリーゴールド色のシャツを縛っておへそを出し（インターネット情報では「HUF」というブランドのシャツだとのこと）、デニムにスケート、長い黒髪にブロンドのメッシュが雨に濡れる、あいみょん。一方ダニー・オーションことシナトラは……。

そう、この二つは何から何までまったく違うのだから、歌詞の響きの印象だけを比べるのは至難の業だ。

「犯罪者はつくられるのではなく、生まれるのか?」[注87]というタイム誌の見出し文句を考えてみよう。なんども繰り返されてきた議論で、凶悪な犯罪者は遺伝子によって生まれながらの犯罪者であったのか、それとも環境や幼少期の精神的なトラウマによって後天的にそうなったのか。これと同じように、歌詞について考えるときに、ある印象の要因が本当に歌詞由来のものか、それ以外のさまざまな要因によるものかを突き止めることが重要だ。

音楽におけるハッピー・プロブレム（ファレル・ウィリアムスの「ハッピー」が、歌詞の意味や響きや和声進行やアレンジや衣装や映像などすべてがハッピーなせいで個別な分析が不可能な状態）は、非常に難しい問題だ。

▶8

▶9

この問題を解決するために科学者たちが用いてきた解決策のひとつが、一卵性双生児の研究だ。一卵性双生児はお互いに一〇〇パーセントまったく同じゲノムを持っており、名前は似ているが二卵性双生児とはまったく違う。二卵性双生児のゲノムの共有は確率的に兄弟姉妹と同じで、五〇パーセントと大きく下がる。なので一卵性双生児は、ある特徴が遺伝子由来のものなのか、はたまた環境由来のものなのかを考えるための指標となる。

たとえば生まれてすぐに離れ離れになり別々の環境で育った一卵性双生児（これに当てはまる人は非常に少ないが、世界中から集めると相当な数になる）にあらわれる違いを比較する。離れ離れに育った一卵性双生児の二人に見られる違い——病気や行動——は、遺伝子由来ではないという可能性を推測することができる。双子研究を始めたのは優生学で悪名高いフランシス・ゴルトンであり、一卵性双生児と二卵性双生児を区別した厳密な研究を提唱したのもドイツの優生学者だったが、歴史の負の遺産にめげることなく、この手法自体は有効性が認められ、その後多くの科学者が採用した[→88]。

一卵性双生児の研究を歌詞に置き換えても同じような教訓を得るだろう。それは同一のボーカル、同一の楽曲、同一のアレンジ、つまりまったく同じ曲なのだが歌詞だけが違うという、あまり数は多くないが世界中に存在するタイプの曲を比較することだ。

次頁の譜例はアメリカのバンド、Sixpence None The Richer（シックスペンス・ノン・ザ・リッチャー）の代表曲「Kiss Me」▷10 の冒頭八小節の主旋律と歌詞を簡単に記譜したもの。日本版のシングルCDには同曲の日本語によるセルフカバーが収録されているので、原曲と日本語バージョンを比較することで、同じボーカル、同じ旋律、同じコード進行、同じ楽器とアレンジで、二つの歌詞の違いだけを考えることができる。これが歌詞の一卵性双生児だ。

▶ 10

［譜例］Sixpence None the Richer - Kiss Me（作詞・作曲：Matt Slocum）

譜例の上段には英語版、下段には日本語版を記した。

さて、日本語の歌詞を見てみよう。なんだかシンプルだ。一つの音符にたいしてひらがなが一つつけられていて、音符とかなが対応関係にあることがわかる。日本語を知らないどの国の人がこの譜面を見ても、少し考えれば、日本という島国で話されている言語が「一音符＝一文字」というルールで歌われているのだと推測するだろう。

この推測はたいして的外れではない。日本語のリズムの最小単位は、かなり大雑把にいうと「ひらがな一つ」であり、歌われる場合はそれが「音符一つ」に対応することが多い。

対して英語は一音符に対してアルファベットが、「of」のように二つのときもあれば「out」のように三つのときもあり、「swing」のように五つのときもある。英語のリズムはアルファベット単位ではないことが推測できる。一つの音符にたいしてアルファベットが何個はいるのかは、単語によってバラバラだ。

日本語はこのようにアルファベット（かな）と音の関係がイコールに近い。民族音楽学者の小泉文夫（こいずみふみお）は「日本語の音楽性」という評論のなかで、「シラブルの等拍性」[注89]という言葉を使って、この特徴について書いている。このような日本語の音楽的な特徴は、譜例をみる限りはよく当てはまっているといえるだろう。

等拍性（音声学では等時性という言い方もする）という特質はわかりやすいので、初心者向けの日本の作詞本ではよく「ひとつの音符に対してひらがなを一個当てはめてみましょう」というような課題を最初にあたえる。[90] このような表現は決して正確なものではないが、初学者に対してはわかりやすい。[91]ポップな表紙に「WE LOVE MUSIC!」と書かれた児童向けの作詞作曲本『歌をつくろう！　だれでもできる作詞・作曲』にも、読み始めてすぐ七ページ目には「できたメロディの音符の一個一個に文字をあてはめていきます」と書いてある。[92]

作詞家の松本隆は「英語だと、ひとつの音符に「レイン」ってスルッと入って、「雨」が伝わる。ところが日本語だと、「あ・め」で2音になる。「れ・い・ん」なら3文字でしょう。日本語というのは詰め込める量が少ないんです」[93]と述べている。ミュージシャンの近田春夫も「日本語は、1音節でひとつの意味を表す言葉が少ない」[94]と嘆く。

英語の歌詞と日本語の歌詞、これらのリズム単位の違いを「モーラ（mora）」と「音節（syllable）」という二つの言葉で区別することができる。

「Kiss Me」のなかで、一音符に対応している日本語がモーラで、一音符に対応している英語が音節だ。「green」や「out」はそれぞれ一音符に対応しているので一音節だといえるし、「barley」「spinning」はそれぞれ二つの音符にまたがっているので二音節だといえる。

音節は端的に言って「発音の単位」[95]なので、その言語を喋る人にとっては当たり前に理解できるのだが、「それを定義できる人はほとんどいない」[96]。

なぜ「barley」は「bar - ley」のように二つに分解できて、「green」はそれ以上分解できないのか。英語を母語とする人なら、誰でも（幼児であっても）単語を瞬時に音節へと分解することができる。[97]

CamScannerでスキャン

あるメロディーに歌詞を当てはめてください、という課題を英語母語話者に出したとしたら、おそらく「barley」という単語は「bar-ley」のように二音符で当てはめる人が最も多いだろう。「b-a-r-l-e-y」と六音符では分けられないと感じる。だがその説明は彼らにとっても難しく曖昧だ。

アメリカの言語学者ケネス・リー・パイクは「起動体である肺の一回の運動で速度の山を一つだけ持つものが音節」[98]だという呼吸器内科医の診断書のようなおごそかな定義をしている。それに対して現代英語を専門とする佐藤寧（さとうやすし）は「英語のような言語では音節の山は明らかだけれど境目が明瞭でなく、さまざまな主張がなされてきた」[99]と書いている。難解でめちゃめちゃな文章だと定評のある服部四郎は「それ自身の中には切れ目がなく、その前後に切れ目の認められる単音の連続または単独の単音」[100]とラップのように韻を踏んで定義した。

ところがそれから半世紀近く経ってから、当時日本音声学会会長であった小泉保（こいずみたもつ）は申し訳なさそうに「音声学はいまだに音節について明確な定義を下すことができないでいる」[101]と告白した。国際音声学会の会長であったピーター・ラディフォギッドも同じく「満足のいく定義はない」[102]という。

中学校では国語の授業で「仮名一字で表される音のほとんどは、子音と母音の組み合わせでできています。これを音節といいます」[103]と習うことになっているらしい。これは間違いではないにしろ、困ったことに仮名と音節とモーラの違いがわからない。音声学者、福盛貴弘（ふくもりたかひろ）はそれをもう少しきちんと整理した言葉で音節を「主に母音を中心として前後に子音を伴った音のまとまりに対する分節単位」[104]と定義した。音声学者の窪薗晴夫（くぼそのはるお）も同じように「母音を中心とする音のまとまりであり、母音のまわりに子音が群がってできた単位」[105]としている。とにかく、このような漠然とした発音のまとまりを、音節という。そして譜例の英語は音節言語で歌われている。

CamScannerでスキャン

対する、日本語の歌詞。諸例をみてもわかる通り、日本語のリズム単位は英語のリズム単位（＝音節）に比べて短い。短いだけじゃなく、どんな音符にも同じ長さのひらがなが一つ入る。日本語の言葉はひらがなで表記した場合にほとんど同じ長さで発音される（＝等時性）。そしてそれがそのまま音符に入る。非常にシンプル。

ピーター・ラディフォギッドは、「音長の利用の仕方という点でおそらく最も興味深い言語は日本語だろう」[106]と言っている。そして、この独特の長さを持った単位を、言語学では特別に音節よりも小さな単位の「モーラ」と呼んでいる[107]。

日本語のモーラはほとんどがひらがな一文字だが、小さい「ゃ」のような拗音（ようおん）は単独でモーラを形成せず、「きゃ」のように二文字で一モーラとなり、促音（そくおん）「っ」や撥音（はつおん）「ん」は逆に単独で一モーラを形成する。なので「きゃ・べ・つ」は三モーラ、「じ・っ・け・ん」は四モーラとなる。英語母語話者がすぐに音節単位で歌うことができるように、日本人にとってもモーラという単位はすぐさま理解できる。その方法は次のようにすれば良い。俳句や百人一首のような和歌を思い浮かべたり、もしくは運転中に不意に登場する交通標語を目撃すれば、その基本単位がモーラであることがわかる。俳句は五・七・五だと教えられるが、一体何が五・七・五なのか。それは仮名の数ではない。芭蕉の「京まではまだ半空や雪の雲」の「きょ」が二ではなく一だと捉えているものは、紛れもなくモーラという単位である[108]。

ロシアの言語学者、ニコライ・トルベツコイは、このように世界の言語を音節言語とモーラ言語にわけることができると主張した[109]。それに倣うと、日本語はモーラ言語であり、英語は音節言語であるといえる。

CamScannerでスキャン

ここでSixpence None the Richerの一卵性双生詞について考えてみよう。

一九九九年に発売された原曲の「Kiss Me」は彼女たちの最も売り上げた曲で、アメリカのビルボード・ホット一〇〇では二位にランクインしている。二〇〇〇年に日本向けのシングルがリリースされ、日本語で歌われるセルフカバー・バージョンが収録された。

五線譜というものはいい加減なもので、ボーカルの旋律をざっくりと離散的に表わす。なので、音符の並びを見る限り二つのバージョンは同一で、旋律のリズムは変わっていないように見える。だがリスナーはこれがまったく別のリズム構造だということを聴き逃さない。二つのバージョンを聴き比べると一目瞭然で、一方は音節という単位で分割され、もう一方はモーラという単位で分割されている。母音と子音の数は倍以上の開きがあるので、16ビートで刻まれていたドラムを、8ビートで演奏し直すような違いを感じることになる。

つまり、作詞本に書かれた「一音符に一文字」という説明は、音声学的に言い換えると「一つのモーラに対して一つの音符が付与されている」[注10]となる。ここで勘違いしないように。日本語はモーラ言語だが、日本語の歌がすなわちモーラ言語だけで歌われているわけではない。

この二つがイコールでないことを理解するために、別の日本の歌を例にあげよう。

次頁の譜例は、米津玄師の「ピースサイン」▷11 冒頭の九小節の旋律と歌詞を簡単に記譜したもの。一音符に対して仮名が二つ以上対応している箇所は、歌詞スラー（歌詞の下のたるんだロープのような記号）で繋げている。[注11] 譜例ではたった九小節中に「ぼく」「をす」「れす」「すぎ」「ていっ」「たあ」「のひ」「こう」「らい」「ぼえ」「ない」の十一箇所で該当する。これはこの曲がモーラ言語で歌われていないことを示している。

CamScannerでスキャン

【譜例】米津玄師・ピースサイン（作詞・作曲：米津玄師）

日本語はモーラ言語なのに、日本語で歌われる歌が必ずしもモーラではない、ということは矛盾しているように思うかもしれない。だが「日本語はモーラ言語である」という表現は、標準日本語の一般的でおおまかな構造を表わしているに過ぎない。日本語がモーラ単位に分割できないような場面は日常的に観察でき、たとえば「ジャンケンポン」というとき、「ジャン／ケン／ポン」のように音節で区切っている。[注112] また鹿児島や秋田の方言は音節性が高い方言として有名で、このようにモーラ性は地域によっても変わる。

　このような歌詞の場合、基本リズムの分析はひらがなで表記してもあまり意味がない。譜例は私が歌詞カードを元にひらがなへと変換して、[注113] 便宜的に音符に落とし込んだ偽物の譜面であることを忘れてはいけない。たとえば、米津は三小節目の後半からの「通り過ぎていった」は実際には「通り過ぎてった」に近い発音で歌っている。そもそもモーラではなく音節で歌われるようにきこえる理由のひとつは発音が変化しているからであり、このように仮名だけで歌の基本リズムを捉えるには限界があることは頭にいれておく必要がある。丁寧に基本リズムを分析する場合には歌詞カードの表記を放棄し、実際に歌われている発音を聴き取って音素単位で表記するか、もしくは必要な場合には精密表記によって細かく発音を表記するほうが良い。[注114] 私がここであえて便宜的に歌詞カードに準ずる形で平仮名表記した理由は、モーラ言語だと思われている日本語が音節で歌われている様子をわかりやすく示すために過ぎない。

CamScannerでスキャン

［譜例］荒井由実 - ルージュの伝言（作詞・作曲：荒井由実）

一例として、荒井由実（松任谷由実）の「ルージュの伝言」▷12の出だしを聴いてみよう。譜例は「ルージュの伝言」の歌の出だしを記譜したもので、歌詞の上段はひらがなで表記している。音楽を聴くことなくこの譜面を見た場合、ひらがなが音符と完全に対応しており、この歌がモーラ言語で歌われていることが推測される。

しかしこの曲を聴いてみると、また違った印象が湧いてくる。歌詞の下段に発音を表記している。

最初の「あの」に注目してみると、音節化しているのが見て取れる。/a/の後の大文字の/N/は撥音「ん」を表わす記号。小文字の音素/n/で表記しても良いのだが、次に母音が続くため/an.o/（あんお）と/a.no/（「あの」）とを区別するために撥音を表わす大文字の記号で示した。「の」に続く撥音は硬口蓋鼻音（発音記号で表わすと[ɲ]、本書では音素/n/もしくは撥音/N/として表記）。▷115 このように、「あ」に続く「の」の発音が解体され、前の音符に食い込む形で歌われる場合、厳密にはひらがなでは表記できない。「の」は実際には半分に分割されていて、その前半は最初の音符に、後半は二つ目の音符におさまっている。つまり、ひらがなという表記上の最小単位だと思われているものよりも細かい要素について考えなければならない。

なので本書ではこれ以後、音素単位で歌詞を表記することになる。また特別な発音が現われる場合はもっと細かな発音記号、場合によっては精密表記で表記する（ただし依然として――パッと見たときにわかりやすいという、ただそれだけの理由から――ひらがな表記も継続して使用する。巻末の「歌詞の取扱説明書」に詳しく書いたので、そちらも参照）。

▷12

CamScannerでスキャン

アクセントとモーラという神話——赤とんぼからKOHHへ

これまで多くの作詞本で、日本語の音楽性についてしばしば語られてきた古い教科書的な説明を繰り返そう。

それは「言葉にはアクセントというものがあって、それを無視して旋律に当てはめてはいけません」という類のありがたい教訓だ。

この教訓を無視すると、通常は他の作詞家から素人扱いされて大笑いされると言われており、当の本人は必死になって、〝意図的に〟アクセントを無視したという理由をブログやSNS、雑誌などで公言しなければならない。不思議なことに意図的であれば仕方がない、いやむしろ素晴らしい、ということになるからだ。

有名な三木露風（みきろふう）の「赤とんぼ」は、「アクセントが間違いだらけ」として批判されたが、いや実は昔の東京ではこのようなアクセントだったんだ、だから実は正しい！　と言い出す人が現われて、それをきいて音楽評論家らは一様に安心した。[注116]

このようなアクセント至上主義は作詞する目的にもよるので鵜呑みにしてはいけないが、歌詞を**モーラ言語で歌う場合**には少なくとも考慮するには値するだろう。

作詞家の気持ちを考えると、赤とんぼのアクセントが変だな、と思われるくらいならまだしも、「帰る」と思って作詞したものを「蛙」だと聴き取ってもらいたくはないだろうから。

CamScannerでスキャン

そこで、一般的なモーラ言語の歌詞において長年言われてきた、メロディーとアクセントの関係をおさらいしよう。

世界中の数多くの言語は声調（tone）と呼ばれる、音の高さの違いや変化によって語の意味を区別している。日本語も同じように音の高さが語の意味に関わっているが、その仕組みはいたってシンプルで、高い・低いという二段で区別されるのみだ。

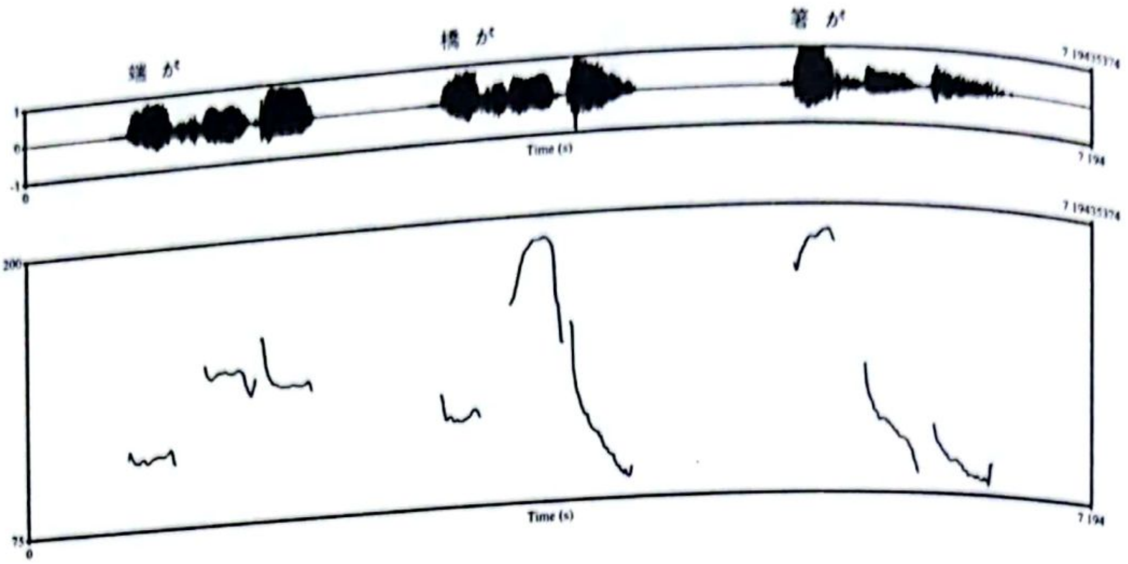
このような弁別スタイルのアクセントをピッチアクセントという。単純に音の高低だけが弁別性に関わっている。

高低差以外の要素（たとえば音の長さや強さ）は基本的には弁別性にはかかわらない。

本書39頁の譜例で示したように、/kaeru/という発音は、音の長さを変えても意味は変化しないが、/ka/を高い音で発音すると「帰る」の意味になり、/eru/を高い音で発音すると「カエル」や「変える」のように意味が変わる。これが詞のなかに挿入された場合、二つの語に旋律の違いがでてくる。この旋律の違いを無視した場合、意味が伝わりにくいか、意味が混同されてしまう。「蛙」が「帰る」となるように。

「はしが」という言葉にアクセントをつけると、

端が　［はシガ］
橋が　［はシが］
箸が　［ハしが］



【図】Praat 端が-橋が-箸が

高い音をカタカナ、それ以外をひらがなで表わした。同じ「はしが」でも旋律によって三つの意味に聞き分けられてしまう。ただし、アクセントの違いで判断される言葉の意味は、地方によってかなりばらつきがあることに注意。上記は東京アクセントを記している。

図は、私が「端が・橋が・箸が」の順で発音したものを録音したときの波形と、そのピッチ。波形の下の線を見ると、「は・し・が」の三つの音素の音程の変化がアクセントに沿っていることがわかる。これら三つの語の旋律の違いが歌のなかで反映されることとなる。ただし私は未開の山口県下関市、本州最西端の地で生まれ育ったので、標準アクセントには難があるかもしれない。

アクセントの種類は無数にあるわけではなく、共通日本語としてのアクセントはすべて、たった四種類にのみ分けられる。[注117]

❶ 平板型平板型
❷ 起伏型尾高型
❸ 起伏型中高型
❹ 起伏型頭高型

CamScannerでスキャン

平板型は語に音程の高低差がないという意味ではなく、服部四郎の定義するところの「アクセント核」というものがない状態を表わしている。アクセント核とは、アクセントの後に音程が「下降する」ポイントのことをいう。「雨」は「あ」の後に音程が下がって「め」に行き着くので、アクセント核がある。名詞のなかにはアクセント核があるかどうか見分けづらいものもあるが、そういうときは助詞をつけて発音するとわかる。「端（はし）」は、「端が」となっても音程が下がらないのでアクセント核がない＝平板型だといえる。起伏型はアクセント核があることを表わしている。「橋が」は「が」のときに音程が下がるので、アクセント核がある。これは尾高型といって、最後が高くなる（「はし」という語の「し」が最後だという意味）。起伏型は真ん中が高く、頭高型は最初が高くなる（「箸が」）。

これを旋律に当てはめて考えると、四種の旋律のパターンに分けることができるが、これは発話者が自由に選び取ることができるものではない。このアクセントの規則は日本語の共通のルールとして聞き手側に認識されるものであるので、これに旋律をあてはめる際、誤用した場合は意味としての誤解を招く恐れがある。

日本語以外の言語では、英語の場合、ストレス・アクセントによってその意味内容を判別する。ストレスとは、単語内の重要な部分（アクセント）を強く、長く、高く発音するものである。「beautiful（/bju:tifol/）」の/bju:/は音が高くなるだけでなく、長く、強く発音される。つまり、英語のアクセントは、それをメロディーにした場合に音量、音高、音価すべてにかかわるものである。スペイン語、ドイツ語、ロシア語も同様である。またタイ語は音節内で細かいピッチの変動によって意味を使い分けるが、これはトーンアクセントと呼ばれている。

CamScannerでスキャン

鹿児島方言も、音節ではなく単語のピッチ変動によって意味を使い分けるトーンアクセントに類すると言われている。北京語も同じようにトーンアクセントが基本だが、ストレスアクセントも有する。スウェーデン語はストレスアクセントが基本であるが、部分的に日本語と同じようにピッチアクセントでもある。[119]

あとは、イントネーション（語尾の音程が上がると疑問文のようになる）や、強調（「すごい」を強調すると「すっごーい」となる）もメロディーに関わってくる。

実際にそれを旋律に当てはめる際に重要視されるポイントは人によって異なるが、よくいわれるのはアクセント核、つまりアクセントの高音から下がる箇所を守ることが重要だとされている。わらべ歌「通りゃんせ」でいうところの「ここはどこのほそみちじゃ」のアクセント核、「ど」から「こ」、「ほ」から「そ」へと旋律が下がるところがアクセント核にあたる。またこのような下降だけでなく、アクセントへの上昇も重要視する見方もある。小泉文夫はこれら「のぼりアクセント」と「くだりアクセント」の両方が歌詞の旋律化に重要だと考えている。[120]以上、教科書的な説明おわり。

二十世紀の前半に日本の作詞家（および作曲家）は、ボブ・ディランのいう「錬金術」――つまり音楽と言葉を混ぜ合わせて黄金に変えることに躍起になっていた。[121]

その問題のほとんどは、日本語が持つ独特のアクセントと西洋的なメロディーとの融合であった。作曲家の山田耕筰も同じく日本語の持つアクセントと音楽の関係を模索していた。ただし、この時代にそのようなことを考える先行例は少なかった。一九二三年に彼は日本の音楽業界を俯瞰して見て、「言葉のアクセントの問題は比較的等閑されている」[122]と書いた。

CamScannerでスキャン

同じ頃、音楽学者の兼常清佐はもっと大変な思いをしていた。日本に古くから伝わる民謡を収集し、五線譜という西洋の発明品へ変換するという大仕事に取りかかっていたが、それは容易ではなかった。

そもそも日本の音楽は五線譜のような定量的な記譜法を採用していなかったので、かつて日本で発音やアクセントやイントネーションといった言葉の要素が、旋律やリズムといった音楽的な要素にどのような影響を及ぼしていたかを知る術はあまりない。これらを単純に西洋的な十二音の世界観へと離散させて良いのか、兼常は疑問に思った。

そこで彼は日本の民謡を五線譜に変換する前に、まずその音響的な特徴を科学的に分析しようと試みた。彼はレコードに民謡を録音（当時はスマートフォンやmp3やプロ・ツールスは存在せず、蠟を円筒型に固めて音を刻む最初期の蓄音機に向かって彼は音を吹き込んだ）し、そこに刻まれた音の溝をどうにか拡大して目視で記録するという、気が遠くなる方法で音の構造を分析しようとした。彼はそのプロジェクトに多大な時間をかけたが、不幸なことに、関東大震災によってそれらの記録をすべて焼失した。

この仕事は、途中で大震災にあって、一物も残さず焼けてしまった。１２０本の蠟管、それを取り扱おうとした装置、帳面、書きかけた楽譜、――このようなもの一切は、それを保管した人と一緒にみな焼けてしまった。私はまったく手がかりを失った。私はこの仕事を放棄した。[123]

彼は絶望の末に仕事を完全に投げ出した。しかし十年後、彼はもう一度同じ仕事に取りかかったのだ。磁気テープに録音したものを方眼紙に拡大して書き写し、図っていった。その後、計測はコンパレータに取って代わられたが、それでも人間が測っていることには変わりなく、誤差は致命的だった。

CamScannerでスキャン

数人の技術者によって繰り返し計測したものの平均値を取ることで、なんとか誤差を少なくしていった。そうして彼は、長い時間をかけて手書きの波形を作成した。

一九五〇年頃、文学者の野上彰（のがみあきら）は、西洋の歌を日本語に訳すことに熱中していた。野上率いる訳詞の会は、別名「悪戦苦闘の会」と呼ばれていたが、何に悪戦苦闘かというと、もちろんただのダジャレで、アクセントにであった。英語の歌を日本語に訳して歌う場合、日本語のアクセントとメロディーがばらばらになってしまい、結果として聴き取りづらかったり、また言葉の意味が間違って伝わったり、という問題があった。現にこれまでつくられた訳詞のなかにはアクセントとメロディーがバラバラなものが少なくなかった。野上は徹底して日本語（東京方言）の正しいアクセント通りに歌詞を当てはめていくために、当時三省堂の古語辞典編集の真っ最中だった国文学者の「春ちゃん」こと金田一春彦を「アクセント辞書代わりに」出席させていた。▼124

日本の作詞家や作曲家が悪戦苦闘してきた理由は、今考えると不思議で、その苦しみは想像するしかない。彼らは日本語のもつ特徴に、あまり音楽的に優れているとは思えない特徴を見出し、英語やフランス語や中国語と比較して絶望したのかもしれない。

小泉文夫は「日本語の音楽性」と題された小論のなかで、日本語の音楽的な特徴を、①ピッチ・アクセント、②シラブルの等拍性、③強弱要素の希薄さ、の三つに分けて考察している。

この三つの特徴は日本語がピッチアクセントのモーラ言語だということを説明したものに過ぎない。アクセントはピッチが少し上下するというだけの違いで、リズムは一定、強弱もあまりない。これら三つの特徴を総合してやや悲観的に見れば、音楽的につまらない言語、という悲しい結論にたどり着くのだ。

CamScannerでスキャン

とはいえ、大前提としてそもそもアクセントは歌のなかで守られるべきだなどというルールなどない。それどころか、昔から日本語の歌はアクセントなど守っていなかった。

小泉文夫によると、とくにアクセント核で判断する限り、民謡のなかにさえ、はっきりと完全にアクセントに忠実に作られているものはほとんど存在しないという。彼はNHKの『日本民謡大観』のなかから東京アクセントに近いアクセントで歌われていると推測される東京都の民謡を分析した。その結果、アクセントと旋律は「ほとんどは合ったり合わなかったり、その確率は半々くらい」だった[125]。

そもそもアクセントと旋律の関係は、それがモーラ言語で歌われて初めて意味を成す。

米津玄師「ピースサイン」の例で言えば、「ぼく」という語が音節化している。この語は「ぼ」にアクセント核がくるもので、《正しい旋律》は「ぼ」が高く「く」が低くなるはずだ。しかしこれが音節化して一音符になることで、ふたつのモーラが分別されなくなり、アクセントは再現不可能となり、無効化されることになる。なので、前提として日本語の歌が本当にモーラで歌われているのかを知らなくてはアクセントの重要性は議論のしようがない。

実際、米津玄師は特別ではない。日本語の歌でモーラ言語で歌われていないものは決して珍しくなく、米津玄師どころか、もっとずっと前から、日本語の歌詞はモーラで完璧に歌われているわけではないのだ。

また、窪薗晴夫は『NHK日本の歌・ふるさとの歌一〇〇曲』に収められた古き良き歌を全曲分析した結果、小さい「ゃ」や撥音「ん」のような特殊モーラが出てくる二モーラ以上の歌詞のうち、三四パーセントが一モーラで一音符、つまり音節化していることがわかった。窪薗はこれを「予想を超える」事実だとして、日本語はモーラだけでなく音節という単位が補助的に機能していることを示唆した[126]。

CamScannerでスキャン

日本のうたは、少なくとも民謡レベルでさえアクセントは守られておらず、それどころか童謡や古き良き「ふるさとの歌」でさえ一部モーラ言語ではなく音節言語化している。このことを考えると、「アクセントと旋律を一致させる」ことや「一音符に一モーラ」という表現はなんら厳格なルールでもなければ作詞家先生の上級テクニックのようなものでもない。

歌詞の言葉の意味は、それがたとえどのようなジャンルであっても完璧に聴き取らせるべきなんてことはない。言葉の意味内容を伝えることが先決だと一見思えるようなオペラやミュージカルであってさえ、まったくそれは言い切れる。

オペラはアリアとレチタティーヴォによって言葉を聴き取らせる部分とそうでない部分を分けて考えてきたし、フィリップ・グラスの長大なオペラ『浜辺のアインシュタイン』のように歌詞のなかから言葉を完全に放棄することもある。アメリカから輸入されて日本で育てられた日本語ラップにおいては、その成り立ちの時期からすでにアクセントは軽視されてきた。言葉を音楽に乗せて伝えることは重要だが、オペラやミュージカルやラップは決して演説やナレーションではない。

そもそもアクセントを守らないと即座に歌詞の意味内容が伝わらなくなるわけではない。童謡「赤とんぼ」はアクセントが間違っていると批判されたが、誰も「赤とんぼ」という意味内容を聴き間違えることはなかった。「赤とんぼ」と歌っている箇所のメロディーが悪いと批判されたわけでもないし、その歌詞の内容が批判されたわけでもない。歌詞とメロディーの組み合わせが批判されたのだ。

しかし、なぜ普段喋っている言葉と違った旋律を歌うことは良くないことだとされているのか？同音異義語がない限り、それが違った意味内容として勘違いされることはほとんどない。

CamScannerでスキャン

「おにぎり・おにぎり」と「おにぎりを握り」のようにメロディーがその意味内容の判定に明らかに一役買っている場合でない限りは、アクセントとメロディーが一致してようがしてなかろうが、弁別性に変わりはない。

もっと言えば、同音異義語によって歌詞が間違って認識されるようなケースであっても、それはなんら悪いことでもないし、多くのアーティストが過去に意図的に歌詞の意味内容を勘違いさせるように作詞してきた（歌詞の意味内容を意図的に勘違いさせるような方法論は第四章の最後にコンダラ化という現象とともに説明する）。

この節の最後に、アクセントとメロディーを意図的に乖離させながらも、同時に意味内容を伝えることも怠らないような楽曲の例を示そう。

ラッパー・KOHHの「CBD」▷13 (feat. Red Eye, D.O.) は大麻から抽出されるカンナビジオール（CBD）の喫煙についてうたわれており、この歌のメッセージは非常にわかりやすい。▼127

「CBDを吸う」というフレーズで始まるこの歌は（少なくとも彼のヴァースには）言葉の聴き取りが難しい箇所はほとんどない。KOHHはこのシンプルなメッセージを歌にするときに、アクセントとメロディーを一致させないことで、音楽性を担保しようとした。あまりにもメッセージとして機能しすぎることを、メロディーの変化によって防ごうとしたのだ。

楽曲は時折ベースの重低音が入るのと、非常に間隔のひろいたった三音のシンセが入るのみで、あとはリズムトラックだけが終始奏でられている。

C♯キーという調性感は感じられるが、和声のようなものはほとんどまったく登場しない。

▶13

CamScannerでスキャン

［譜例］KOHH「CBD(Remix) feat. Red Eye, D.O」 譜例はKOHHのバースより。

譜例はクロス符頭（×で表記された音符）によってラップを記したもの。

ここで歌われている内容は、メロディーとアクセントがまったくバラバラであるにもかかわらず、非常にクリアに聴き取ることができる。「ここにはありませんよ」と「返してください免許を」は同型の反復で、一オクターヴ近い跳躍を含む非常に旋律的なもの。

音高は曖昧だが、場所によって$G^{\sharp}$（$A^{\flat}$）ミクソリディアンモードのような響きを持っている。[注128]

ＫＯＨＨがつくる旋律的で音域の広いヴァース[注129]は、古い西洋音楽の伝統に根ざしていうなら、調性とも言葉のアクセントとも乖離している。それでも歌詞の言語的意味内容は崩れることはなく、なおかつ旋律そのものが持つユニークな性格によってシンプルなメッセージを単なるお説教やスピーチとは違うものに変化させている。

これが成立するのは、明らかな和声——たとえば三つの構成音を持った三和音のような——が一度も登場しないせいで、和声感覚が場を支配していないからだろう。それよりも、ゆるやかに変化するモード的な感覚がその場を支配しているように聴こえる。

あるときは語りに近く音高は曖昧で動きも狭く、あるときは強烈に広い音域で旋律的な歌い方によって突如として新たなモードやスケールが登場する。ただしこのスケール感はＫＯＨＨのなかに確定的にあるわけではなく、上がる、下がるといった漠然とした音程の浮き沈みが設定されてあるだけだろう。

ラップは普通の歌に比べると旋律（音高）があまり確定しておらず、リリックに合わせた音の高さが歌うときに随時（ほとんどはアドリブで）選択される。それがどこまで確定しているのかはラッパーや曲によって違う。これは歌うたびにメロディーをある程度自由に選択できるという意味で「作曲行為的」な歌唱ということもできる[130]（作曲行為的な歌唱について本書では深掘りしないが、第三章では「作詞行為的」な歌唱について述べる）。

ここまでモーラを主軸として歌詞を捉えてきたが、次節からは日本語の歌のもう一方のリズムの単位である音節言語について考える。

失われた母音を求めて——無声化と音声詞

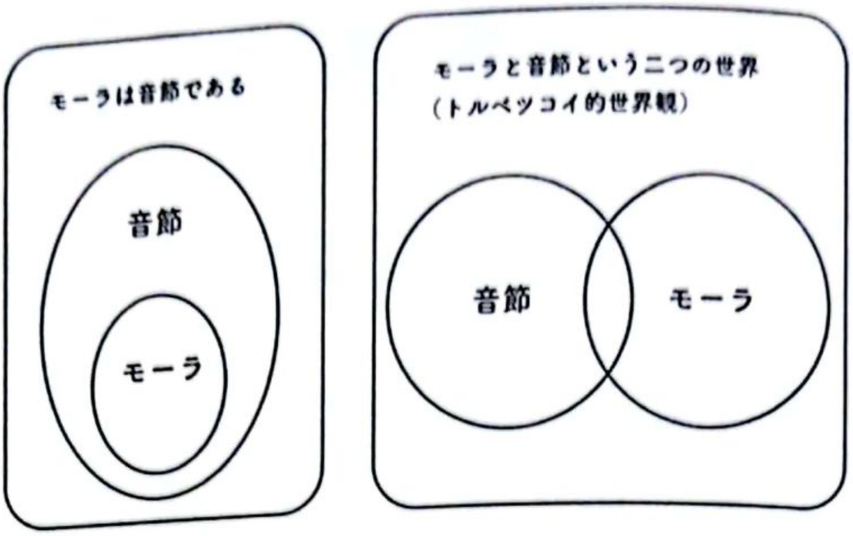
前節では、日本の歌が古くからアクセントが守られておらず、一部モーラではなく音節で歌われていたことを示した。

そこで、この節では音節という言語リズムで歌われる歌詞について考えていく。

モーラと音節について改めて整理しよう。先ほどまでの話と矛盾するようだが、厳密な話をすると、モーラは音節だ。禅問答のようなことを言っているわけではなく、モーラは音節だ。

音節のなかのひとつのバリエーションとしてモーラがある（図・左）。

なので「日本語は音節言語ではなくモーラ言語である」という表現（図・右）がある一方で、それと矛盾するような「日本語の音節はモーラであり……」や「モーラという音節は……」という表現（図・左）が成り立つわけだ。



[図]
左：音節の中の1つの形態としてあるモーラ、という考え方。
この場合、「モーラは音節である」という表現が成り立つ。
右：モーラと音節の2つの世界観。この場合、モーラと音節は別物であるといえる。
本書では基本的に右図の考え方でモーラと音節をわけて考える。

音声学者の斎藤純男(さいとうすみお)も、このややこしい表現で読者を疲労困憊させないよう親切に、「日本語の音声について書かれたもののなかには、「音節」ということばをここでいう「モーラ」の意味で使っている場合があるので注意が必要」[131]だと言っている。まったくもってややこしい。

しかしここからはそのような意味での音節ではなく、ロシアの言語学者、ニコライ・トルベツコイの提案した世界観での言語単位を見てみよう(図・右)。

まず初めに、「モーラと音節は別物です」と宣言することでこの世界を構築する。

モーラ国という世界に生きる人々がいる。そこではみんな、俳句のように会話をして、笑うときも同じ長さのモーラで/a.ha.ha.ha/と笑い、泣くときはやっぱりモーラで/e.e.e.n/と泣く。歌は一音符にひらがな一つで歌われている。

ある日、この国に旅人がやってきた。彼は、自分は音節国というところからやってきたという。

モーラ国の人々は、彼を歓迎して、丁重にもてなした。彼はモーラ国の人と同じ言語・同じ文字を使って話したので、ほとんど問題なくコミュニケーションできた。それどころか彼はモーラ国の人とすぐに打ち解けて人気者となった。ただし彼は喋るときのリズムがほんの少し違っていたので、会話のなかで時たま苦労することもあった。たとえば、彼は「ビル」と「ビール」を区別したり、「茶道」と「佐渡」と「サード」を区別したりすることが難しかった。彼は「東京」を「とう・きょう」と二拍でいうのだが、モーラ世界の人は「と・う・きょ・う」と四拍でいう。ある日彼はモーラ国の人たちに、こんな質問をした。

「どうやってあなたたちは、「東京」が[to:. kjo:]でも[tou. kjou]でも[to. u. ki. jo. u]でもなく、[to. u. kjo. u]と四つの拍でいうということがわかるのですか?」

モーラ国の人には、この質問にはうまく答えられなかったが、しかし歌を聞いてみればわかると提案した。モーラ国の歌のなかでは同じように「と・う・きょ・う」と四つの音符で歌われているはずなので、音節国の人に、さまざまな「東京」という歌詞の入る歌を聴けばわかると提案したのだった。

しかし音節国の人はあまり納得はしなかった……。

さて、モーラ国と音節国、というのはどちらも日本の話だ。日本を言語のリズムの最小単位で分けたとすると、このような違いを歌のなかに見いだすことができる。

モーラ国の人は、モーラ言語で「東京」と歌われる歌のことを言っていたのだが、それはたとえば石原裕次郎（いしはらゆうじろう）▷14「ラブユー東京」、やしきたかじん「東京」、桑田佳祐「東京」、Mr.Children「東京」、手嶌葵（てじまあおい）「東京」などのことであった。これらは四つの音符で「東京」と歌われているので、モーラ国の言葉のビートを学ぶには最適だった。

▶14

［譜例］二つの「東京」
（上段）モーラで歌われるMr.Children「東京」（作詞・作曲：Kazutoshi Sakurai）
（下段）音節で歌われるくるり「東京」（作詞・作曲：岸田繁）

しかし音節国の人は、まったく別の歌を思い描いていたのだ。それは音節言語、つまり二音符で歌われる「東京」であり、たとえば前川清「東京砂漠」、吉幾三「俺ら東京さ行ぐだ」、加川良「東京」、矢沢永吉「東京」、ピチカート・ファイヴ「東京は夜の七時」▽15、YUI「東京」、くるり「東京」▽16、ケツメイシ「東京」、RHYMESTER「東京、東京」、ジェニーハイ「東京は雨」、Perfume「TOKYO GIRL」などのことであった。彼らの歌は、二拍で「東京」と歌われている▼132（譜例を参照）。

これがトルベツコイ的世界の「モーラ言語」「音節言語」という二つの世界観だ（前掲図を参照）。

モーラ国の人はモーラが完璧にわかっているし、音節国の人は音節が完璧にわかっている。だけど誰もどうやって自分がそれがわかっているのかは説明はできない。そして、これらは日本語と英語の違いだけではなく、日本の歌のなかにも大いに混在している。

モーラや音節というものの仕組みを人に説明することがとても難しいことはすでに話したが、ともかく話をすすめよう。

モーラよりも長い単位でまとめられているものを音節として説明する。音節とモーラはここでは個別に存在するものだが、決して二者択一ではなく、重なり合っている部分もあり、境界線は曖昧だ（なにせ、誰も音節をはっきりと定義できないのだから）。

▶15
▶16

CamScannerでスキャン

日本語の歌詞が、モーラ言語で歌われずに一音符に何個ものひらがなが入っている状態は、譜面を見た限りでは早口になっているようにみえる。

しかし実際はまったくそうではない。

かりに早口で一音符に二つのひらがなを入れて歌った場合、作詞家がそのつもりはなくてもリスナーにとっては二音符に聴こえてしまうはずだからだ。

一つの四分音符に二つのひらがなを対応させる場合、もしそれが音節化されていないとしたら、リスナーには二つの八分音符に二つのひらがなが対応していると思うだろう。しかし二つのひらがなが入っているにもかかわらず、それを二音符ではなく一音符だとリスナーが感じるとしたら、それは音節言語だといえる。

それは早口なわけではなく、発音の変化によるものだ。

日本語の音節の歌詞には古くから違和感なく親しまれてきたオールドスクールなパターンがあって、たとえば撥音（「ん」）が入る場合、半母音と母音の組み合わせ、それから連母音の音節化などである。きゃりーぱみゅぱみゅ「ＰＯＮＰＯＮＰＯＮ」の/poN/が一音符で歌われるのはこれに当たる。

撥音「ん」は直前のモーラとくっついて一つの音節を形成する傾向がある。これが『ＮＨＫ日本の歌・ふるさとの歌一〇〇曲』で三四パーセントが音節化していたという、特殊モーラだ。

また、母音が二つ以上重なる場合も音節化しやすい。

譜例はサカナクション「新宝島」▷17のサビを記譜したもの。
前半はモーラ言語で歌われているが、後半「ていねい」という語が音節化している。

▶17

【譜例】サカナクション・新宝島（作詞・作曲：山口一郎）

英語の「take」は/teik/と発音され、真ん中の母音が/e/から/i/へと変化する。このように始まりと終わりが違う発音になる母音を二重母音（diphthong）という。独立した二つの短母音/e/と/i/ではなく、ひとつの発音とみなして音節を形成する。なので「take」は一音節（＝一音符）。

一方で日本語は「顔」といった場合、/kao/の母音/a/と/o/がそれぞれの音質を保って連続していると考えられており、この場合は二つのモーラ/ka.o/に分解される。これは厳密には二重母音とは呼ばれず、かわりに連母音と呼ぶ。単に独立した短母音がふたつ連続しているだけ、という考え方だ。

ただし、日本語で/ao/のような連続した短母音（＝連母音）を、発音が変化する一つの二重母音と捉えたとしても弁別性からみてさしたる違いはないので、「新宝島」のように二重母音化、つまり音節化することがある。例はたくさんあるが、スピッツ「チェリー」のサビ「愛してる」の/ai/や「ＰＯＮＰＯＮＰＯＮ」の「うぇい」の/ei/などが二重母音化、音節化している。

音節化のもうひとつのパターンは、撥音や二重母音ほどオールドスクールではないがよく耳にする「母音の無声化」という現象だ。

無声化という言葉の意味は、調音の際に声帯の振動を伴わないことを指している。囁き声は基本的に声帯の振動をともなわないので、無声化した母音というのは、誰かの耳元で小さく「あいうえお」と囁いたときと同じだ。

[譜例]SEKAI NO OWARI - Dragon Night（作詞・作曲：FUKASE）

ただもっとざっくりとした解釈で母音の無声化という言葉を表現すると、それは囁き声ではなく、「母音の消失」である。

母音は音声学の「きこえ」という性質から考えても、もっとも有声性の高い音韻であることは間違いないので、母音が無声化するということは、母音が消失するということとほとんど同じことだといえる。ただし、[u]が消失するか[i]が消失するかによって、その母音の口の形は保持され、直前の子音の調音点に影響が出る場合が多いので、おそらく厳密な意味での消失とはいえない。▷133ここではそのように母音が無声化された状態を場合によっては母音の「消失」と呼ぶ。

譜例はSEKAI NO OWARIの「Dragon Night」▷18より二番の冒頭を記した。いくつかの箇所で音節化している。「きゅう」のような拗音、「かい」「のあ」「のう」のような二重母音の音節化がある一方で、「よる」「たた」「かし」など、日常では音節化しそうにない二モーラ以上の語が一音符に収まっている。これらは母音が無声化することによる音節化で、「よる」は[joru]の[u]が無声化しており、このような無声化母音は[u̥]のように下に小さな○をつける。

本書では母音が消失したとみなして[jor(u)]もしくは[jor]と表記する。

母音の無声化は、喉を触りながら（自然なスピードで）「下」と発音してみるとわかる。

▶ 18

声帯が振動しているものが有声音で、振動していないものが無声音である。

人によって発音に偏りはあるものの、「た」のところでは母音が振動しているが、「し」のときには振動しているように感じられない。

これが母音の無声化だ。

発音を表記すると、[ʃita]とはならずに、母音の[i]が無声化母音となって[ʃi̥ta]となるか、[i]が消失して[ʃ(i)ta]もしくは[ʃta]となる。[1-34]

どのようなときに無声化が起こりやすいかを、窪薗晴夫の説明を参照にしつつ若干のアレンジを加えて、以下のように二つにまとめた。[1-35]

❶ [i] [u]がとりわけ無声化しやすい（[a] [e] [o]は無声化しにくい）。

❷ 無声子音に挟まれた環境か、無声子音と語境界の間で起こりやすい。

「Dragon Night」もこの例に漏れず、ほとんどの無声化母音は[i]か[u]においておこっている。例外は「たたかい」の[tat(a).kai]、「の炎」の[noh(o).no:]だが、実際には発音が変化してそれぞれ[tat(u).kai]、[noh(u).no:]のように聴こえる。

また、「よる」「びに」以外は無声子音の直後の母音が無声化している。

[a] [e] [o]とくらべて[i] [u]の母音が無声化しやすい理由の一つは、そもそも[i] [u]は他の母音にくらべて短く発音する、という特徴があるからだといわれている。この特徴は日本に限ったものではなく、どの言語でも[i] [u]は短く発音する傾向がある。

[図]母音と舌の位置
舌の位置が高いものは高母音、低いものは低母音と呼ばれる。
前にあれば前舌母音、うしろにあれば後舌母音という区別もできる。

これは単に生理学的な現象だと説明されている。つまり[i]と[u]は「高母音（こうぼいん）」と呼ばれているように舌の位置が高く、あまり口を開けずに発音するので、口を閉じるまでのスピードも同じように早い、ということだ。

「Dragon Night」は、他にも「かい（[kai]）」「よい（[joi]）」といった箇所で二重母音で音節化している。

また、「きゅう」などのように、特殊モーラ「ゅ（[ju]）」と長母音（[u:]）が合わさって三つの仮名がひとつの音節としてまとめられる箇所も登場する。

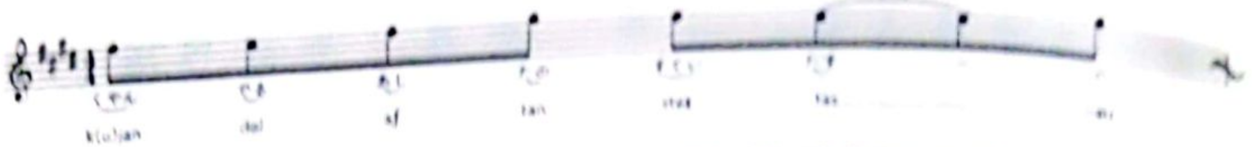
なので日本語版の「Kiss Me」と比べてみると、非常に音節性の高い歌詞だといえるだろう。

次の譜例はLOVE PSYCHEDELICOの「A Day For You」の一部分「悔やんでる明日のステイタスの」▷19を記譜したもので、一小節中のすべての音符が音節化している。

歌詞は上段にひらがなを、下段に簡略した発音を表記した。

最初の音符「くやん」は拗音と撥音という特殊モーラの組み合わせだが、最初の母音[u]が無声化している。

次の「でる」は最後の母音が完全に消失して、英語の「dell（小さい谷）」などと似た発音に変化している。



[譜例]LOVE PSYCHEDELICO - A Day For You（作詞・作曲：LOVE PSYCHEDELICO）

続く「あし」も最後の母音が消失しており、「たの」も最後の母音[o]が消失し、「たん」に近い発音に変化している。

「すてい」は「す」の部分の[u]が消えて、英語の「stay」と似た発音に変化している。

その次の「たす」は、音符と実際の歌が違って聴こえるだろう。実際は「たーす」のように伸ばしているように聴こえるので、それぞれ「た」が付点八分音符、「す」が十六分音符で記譜するほうが、正確に音の場所を捉えているようになる。しかし、「す」の最後の母音が消失して明らかに音節化しているので、ここでは音節と音符を対応させるために[tas]を一つの音符と対応させた。

なぜこのように音符と音節を対応させるかという理由は、歌い手は音節ごとに言葉を区切るので、譜例のような「tas」の最後の「s」の位置はかなり自由度が高く、歌い手によって場所が変わる傾向があるからだ。逆に音節以下の「s」だけを一つの音符とすると、この自由度は失われる。

最後の「の」は、一見モーラ的だが、ここも発音が変化して、本来はないはずの母音が加わり二重母音化して英語の「know」と似たような響きになっている。

この曲では言葉のアクセントはほとんど無効化している。

たとえば「悔やんで」は「や」にアクセントがつくが、音節化しているので再現できていない。

音節言語で歌われると必ずアクセントを再現できないわけではない。

たとえば「東京」という言葉は「と・う・きょ・う」と五モーラでいう場合と「とー・きょー」と長母音化して二音節でいう場合があるが、平板型のこの言葉の旋律を再現することはどちらでも可能だ。モーラ言語でこの言葉のアクセントを再現している歌に美空ひばり「東京キッド」[20]（ただし「きょう」は長母音化）やフランク永井・松尾和子「東京ナイト・クラブ」があり、音節でアクセントを再現している歌に前川清「東京砂漠」[21]、くるり「東京」などがある。

さらに「東京」はアクセント核のない平板型であり、先に述べたように「下がりアクセント」の決まりにはあてはまらないので、もともと自由度が高い言葉だといえる。なので、音節化した歌がかならずアクセントを無視してしまうわけではない。

そこで、言葉のアクセントと旋律、文節単位と音価の関係を考えて、日本語歌詞に二つの極北を設定することができる。つまり、モーラ言語かつアクセントに忠実な歌詞と、音節言語かつアクセントに沿っていない歌詞、という両岸だ。これを言語詞と音声詞ということにしたい[22]。

アクセント（accent）をaとして、それに対応する音程（pitch）をpとし、音符で区切られる言語の最小単位（unit）をu、モーラをm、音節（syllable）をsとすると、完全言語詞は「u-m∧a-p」であり、完全音声詞は「u-s∧a+p」となる（∧はなおかつ、の意味）。

言語詞　u-m∧a-p.
↓　u-m∧a+p
↓　u-s∧a-p
音声詞　u-s∧a+p

多くの曲は、この「言語詞／音声詞」の間を行ったり来たりしている。モーラ言語かつアクセントに忠実なポイントがあったり、やや音節言語に近くなったり、完全にアクセントを無視した部分があったりと、ひとつの曲のなかで揺れ動くものだ。なので多くの曲は完全音声詞でもなければ完全言語詞でもない。

ただ、少なくとも「A Day For You」の該当箇所は間違いなく音声詞だし、たとえば坂本九「見上げてごらん夜の星を」冒頭は言語詞だといえる。

この違いは、歌詞の音響を分析する上で非常に重要だ。

なぜなら音響の分析には、「母音／子音」や「有声／無声」といった対立が生み出す共感覚的なイメージについて考えなくてはならないからだ。

「うえ」と「した」という言葉がどのような音響的イメージを私たちに与えるかということは、歌詞カードを見ただけで想像できる。ただし[ʃita]と歌われるのか母音が無声化して[ʃta]と歌われるのか、[u.e]とモーラで区切られるのか[ue]と音節で区切られるのか、によって印象はさらに変わってくるだろう。

たとえば一例をあげると、母音の無声化は、後で説明するように音声学で「ソノリティ」と呼ばれる、音声の聞こえ度の分析に関わってくる。

そのためには歌詞カードを見て判断するだけでは不十分で、音楽を聴いて言葉の意味と音響の印象を交互に比べて分析しなければならない。

CamScannerでスキャン

母音と子音の狭間で——ソノリティ・スコア

歌詞の母音の無声化によって生じるのはモーラから音節へという、リズム単位の変化だけではない。それによって音響の印象も変化する。なぜなら音響的な視点から言って、発音の変化は音色の違いであり、母音と子音はまったく別の印象を生み出すからだ。

ただし母音は無声化することで母音としての印象がどの程度残されているのか、あるいはまったく母音らしさが失われているかという微妙な差もあるので、それらは実際問題、グラデーションとして捉えなければならない側面もある。

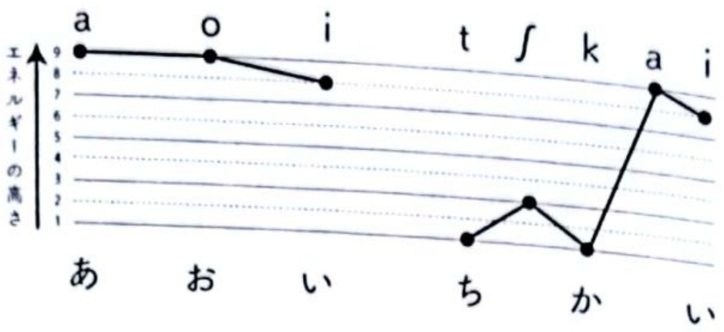
なので歌詞の音響分析は、「母音／子音」という二項対立だけでなく、どのくらい母音に近いか、どのくらい子音に近いか、というひとつの尺度としても考えていく。

これは一般に母音性と呼ばれ、ある発音がどれだけ「母音らしさ」があるのかを測る。

母音性が低ければ低いほど、その発音は「子音らしさ」を増していくことになる。母音性は解剖学的に言えば、声道がどれだけ開いているか（広いか）を示しており、力学的には空気が阻害されることなくどのくらい自由に流れるかをあらわしている。

音声学ではこれを「それぞれの音がどこまで聞こえるか」[注138] という感覚的な尺度を定量化する「ソノリティ（sonority）」という言葉で呼び、また日本語では「聞こえ度」ともいう。これはある音素が、同じ大きさ・同じ高さ・同じ長さで発音したときにどのくらい遠くに伝わるかというエネルギーの高さを表わす。

CamScannerでスキャン



【図】
母音性 -「あおい」「ちかい」

たとえば、同じ音量・同じ高さ・同じ長さで「青い」といったときと「近い」といったときに、「青い」のほうが母音性が高く、したがって相対的に音が大きくきこえる。

エネルギーの高さを縦軸に表わすと、上の図のようになる。

「青い」は低母音と高母音でできており、線は最上部から少し下降する。一方、母音が無声化（消失）した「近い」は一番下から始まって複雑に上下行を繰り返しており、とくに前半でエネルギーの少ない様子がわかる。

これは音節の構造を理解するために音声学の教科書でよく見る図で、たとえばモーラ言語と音節言語の違いや、CV（Cは子音、Vは母音をあらわす）という日本語らしい形と英語の子音結合（たとえば[strike]など）の構造を見比べるのに使われる。

聞こえ度の分け方（図でいうところの縦軸）はこれまでさまざまな方法で定量化されてきたが、ここでは日本語の弁別性に関わる次の九つのレベルに分けることにする。

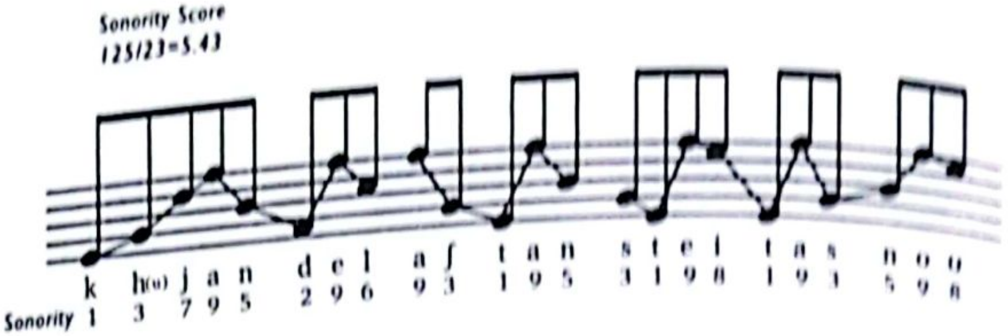
CamScannerでスキャン

9　低母音 [a] [e] [o]
8　高母音 [i] [u]
7　半母音 [w] [j]
6　流音 [r]
5　鼻音 [m] [n] [ŋ]
4　有声摩擦音 [z] [ʒ]
3　無声摩擦音 [s] [ʃ] [h]
2　有声閉鎖音 [b] [d] [g]
1　無声閉鎖音 [p] [t] [k]

数字の高い順に、母音性が高い↓低いとなる。歌詞を分析する上でこの分類の何が良いかというと、この数字をひとつのポイントと見立て、足し合わせたり、平均値を算出することができるからだ。

たとえば「青い[aoi]」は[a]が9、[o]が9、[i]が8となる。合計すると9+9+8=26となり、3で割ると平均8・6という数字が出る。母音が無声化された「近い[tʃkai]」は1+3+1+9+8=22であり、これが三音符で歌われる場合は平均7・3となる。このように、ある語の母音性を1〜9の間で表わし、他の語と比較することができる。最大値は「あ」と言ったときで9、最小値は無声閉鎖音が単独（「ち！」という舌打ちなど）であれば1。

歌詞のなかで「母音／子音」という二つの対立を見たい場合、特定の部分で母音性がどれくらい強いかをみるために、この定量化は助けになる。



［図］「A Day For You」のソノリティ・スコア

またこれら九つのレベルは、「ソノリティ・スコア」として五線譜上に記譜することができる。母音性の譜面、といったところだ。

図は、「A Day For You」の該当箇所をソノリティ・スコアにしたもの。五線に注目してみよう。普段目にする楽譜のようにト音記号やヘ音記号といった、音の高さの基準を表わす音部記号がない。つまり、この縦軸は音の高さを表わすものではなく、母音性の高さを表わしている。

五つの線と、その間に四つの空間があり、これらを合わせると九つの場所が用意されていることになる。一番下の線が無声閉鎖音、その上の空間が有声閉鎖音、その上の線が無声摩擦音……と、下から順に九段階で母音性の高さを表わす。音符の「たま」のように見える丸い塊は音素（もしくは発音）を表わし、/k/や/a/といった音素ひとつがこの丸いたまになっている。

たまを上のほうでつないでいる太い横線に注目してみよう。これは一見すると八分音符がいくつも連結されているようにみえるが、実際にはこの連結（専門用語では「はた」もしくは「連桁」という）は八分音符を表わしているのではなく、音符のまとまりを示している。この連桁でまとめられているグループが一音符ということだ。

さらに普通の五線譜には見かけない、たまとたまを繋ぐ折れ線グラフのようなものがある。これは言葉を文節で区切ったもので、譜例では「悔やんでる・明日の・ステイタスを」と三つで連結されている。

五線の下にある文字は音素が表記されているが、母音性にかかわるような発音の変化がある場合は、その発音を示す。さらに下にある数字は、その音素（もしくは発音）の母音性が1〜9の数字で表記されている。五線の上にはその合計値を音素数で割った平均値が書かれている。

譜例を見ると、母音性の平均は「5・43」となっており、きわめて低いことがわかる。

母音の無声化は、完全に消失している場合は表記していない。また「くやんで」の[u]のように、消失はしていないが無声化している場合の表記は、譜例では[h]で表記した。これは有気と呼ばれる表記で、声帯の振動に先んじて気息（aspiration）が出ることをあらわしている。坂本九が「上を向いて」と歌うときに気息[h]が入り、「ウエホムフイテ」と変化する現象と同じだ。

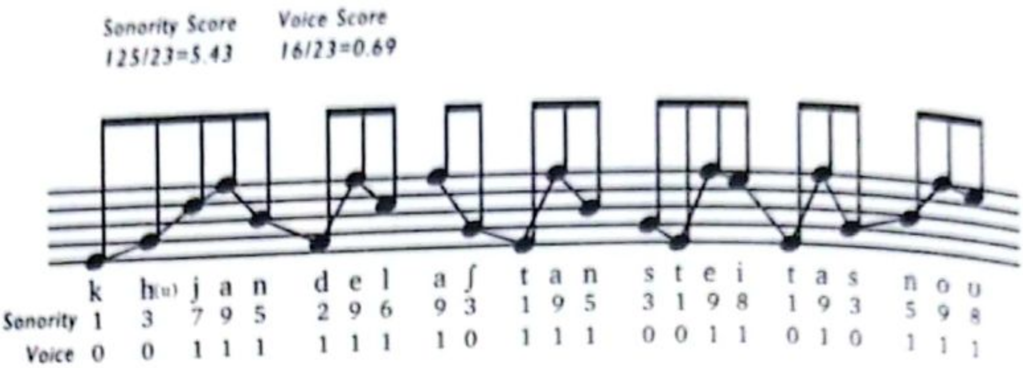
母音の無声化は有気という現象で説明される場合もあり、そもそも[h]の発音は英語の「ahead」などのように、母音が無声化して出てきた発音だとする見方もある。なので譜例では、母音の無声化を有気音と捉え、高母音[u]を無声閉鎖音[h]へと変換した。

ただし、母音性は音符の長さによってその印象が変化することを忘れてはいけない。

たとえば母音が無声化した「近い」（[tʃikai]）は母音性が低いが、歌われる際に最後の[ai]が長い音符で伸ばされた場合、全体の印象としてはそれほど母音性が低くは感じないだろう。なのでソノリティ・スコアはあくまで母音性を比較する際の目安に過ぎない。

母音性だけでなく、言語音はたくさんの「細かな成分の集合体」[注141]であるので、さまざまな分析が可能だ。

たとえば有声性についての定量化も同じ手法で考えることができる。



[図]「A Day For You」のソノリティ・スコアとヴォイス・スコアを併記したもの

「が」の[g]は有声閉鎖音、「か」の[k]は無声閉鎖音、という違い。
無声音と有声音は母音性の尺度のようにグラデーションで考えるよりも、無声か有声かという0と1で考えるほうが良い。

音韻論では言語音はこのような0／1で捉えられる音声的な特徴が束になっているという考え方があり、ひとつひとつの特徴は「音声素性(おんせいそせい)(phonetic feauture)」と呼ばれたり、また聴く側の認識に基づいた「弁別的特徴(distinctive feauture)」と呼ばれたりする。注142 普通は0／1ではなく「＋／－」で表記する。

ここでは＋／－ではなく、有声音を1、無声音を0として、ある語や歌詞の平均値が0≦1のどこにあるかを測ることにする。無声摩擦音と無声閉鎖音が0で、それ以外はすべて1となる。これはヴォイス・スコアと呼んでいるが、ソノリティ・スコアの数字の下に、有声性の数字を付け加えることで比較することができる。

図はソノリティ・スコアとヴォイス・スコアを併記したもの。ぱっと見るだけで、一箇所で0が連続しており、無声閉鎖音の連続という、日本語では珍しい音節が音符内に収められていることがわかる。

「A Day For You」の平均値は0・69となった。これが絶対的に高いか低いかということはなんともいえないが、他の楽曲や他のパートと比較することで、有声性を比べることができる。

CamScannerでスキャン

このような母音性の尺度の平均、また有声性の平均といったスコアリングは、歌詞の音響を分析する上で重要な、音響の対立を考える際に活用される。
たとえば、「母音／子音」という響きの対立は、リスナーに何を想起させるだろうか。また、「有声音／無声音」という対立は、何を想起させるだろうか。
後に述べるように、日本語の「濁音／清音」や、子音の「有声音／無声音」という対立は視覚的な「大きい／小さい」を想起させる。
例を挙げると、オノマトペ「ゴロゴロ」が大きなものが転がっている様子を、「コロコロ」が小さなものが転がっている様子を表わすのは、有声閉鎖音/g/と無声閉鎖音/k/の対立によって生まれるものだ。
ある歌詞のある部分が、無声性を強めて何かの印象——鋭さ、明るさ、軽やかさ、小ささ、繊細さなど——を強化させる場合、それらを比較し、また作詞という観点からは、この定量化を用いて、より無声性を強めたり、母音性を弱めたりするための指標とすることができる。

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

あざやかな色が歌のようにわいてくる
——友部正人「夜は言葉」

2愛+4愛+2愛+4愛-sunset+2愛
——スーパーカー「Strobolights」

CamScannerでスキャン

可愛い音響兵器――PONPONの分析

前章では、歌詞が歌われたときにどのようなことに着目すべきか、もしくはこれまで多くの人が着目してきたかについて書いた。それはモーラや音節といったリズムの最小単位、それをもっと細かくした音素、さらに細かく無限にひろがる発音。また語のアクセントと旋律の関係、などである。

この章では、とくに音素の響きに注目することとなる。日本語にはさまざまな音素があって、それらの響きは歌のなかで知らず知らず私たちを魅了する。

中田ヤスタカによって作詞作曲され、きゃりーぱみゅぱみゅによって歌われた「PONPONPON」▷22を例にとろう。

次頁の譜面はこの曲の最も盛り上がる部分（クラブ音楽の用語ではこれを「ドロップ」という）の二小節分を示したもの。歌詞はひらがな表記はなく、音素（と発音）だけで示している。

この曲は曲中に「PON」という言葉が八十九回も登場するが、とくにドロップの部分では「PON」「うぇい」というたった二つの語の組み合わせだけで歌われる。

合計八十九回登場するといっても、「PON」の発音は大きく二種類に分けられる。

▶22

［譜例］きゃりーぱみゅぱみゅ - PONPONPON（作詞・作曲：中田ヤスタカ）

譜例を見るとわかるが、[pom]と[poɴ]で、あえて無理やりカタカナでこれを表現するとしたら「ポム[pom]」と「ポン[poɴ]」となる。前章で「ん」の発音と音素について書いたように、この二種類の発音はどちらも音素/N/を表わしている（大文字の/N/は撥音「ん」をあらわす）。「ポン」が/pom/となる理由は、次に出てくる/p/が唇をくっつける発音（両唇音）なので、「ん」も唇をくっつけて/m/で発音される。これは位置異音と呼ばれており、個人の癖などの問題ではない。[143] 外来語の「ポンプ」は英語では「pomp」と表記される。なので「PON」が二回繰り返されるとき、一回目の「PON」だけが直前に/p/がくるので撥音は/m/で歌われることになる。ただしどのような「ん」で発音されようが、聴いたときにこれらの違いは（とくに日本人にとっては）ほとんど気にならない。

この部分は「PON」と「うぇい」というたった二種類の音節だけで出来ている。音節という、音声学ではいまだに「明確な定義が下すことができないでいる」[144] リズム単位については前の章を参照。ひらがなやカタカナで表記したときに、「ポン」も「うぇい」も一音符に二文字以上がおさまっているので、モーラ言語ではなく音節言語で歌われている、ということだ。逆にドロップ部（と時々あらわれる「PON」）以外は、この曲はほとんどモーラ言語で歌われている。つまり音声学的なリズム単位でみると、この曲のドロップはそれ以外の部分と比べて「目立っている」ということだ。音声学の知識がなくても、実際に曲を聴いてみればドロップ部分の言葉のリズムが他と比べて違って感じるだろう。

CamScannerでスキャン

ドロップ［＋音節性／－モーラ性］
それ以外［－音節性／＋モーラ性］

と区別できる。右のような整理の仕方は、本来は音素単位で弁別的な特徴をわけるために用いられる手法で、ある特徴が陽性の場合は「＋」、陰性の場合は「－」で表わす。このような特徴の違いから、ドロップの少し前に登場する「PONPON 出してしまえばいいの」は、ドロップとまったく同じ旋律構造であるにもかかわらず、言語のリズム単位が違うので、違った印象になる。「出してしまえばいいの」の部分は一音符にひらがなが一つずつ対応しており、モーラ言語で歌われている。

歌詞の響きの効用について考えるにあたってこの曲はなかなかビギナー向きだ。この曲のタイトルに最も多く現われる「ポン」の響きからまっさきに思いつくのはオノマトペ[3-145]であり、オノマトペは、この章で説明する「音象徴（おんしょうちょう）」という不思議な現象について考えるのにぴったりだからだ。この言葉の意味は後回しにするとして、ここでは「PON」と「うぇい」という言葉が歌われたときに、どのような印象をうけるかということを考えてみたい。

この擬音語の最初の/p/は、発音する際に空気の流れが完全に止まる。試しに発音してみるとわかるが、「ぱ」や「ぷ」と発音するときに一瞬だが、息を止めた状態になる。このような音は英語ではシンプルにストップ音（stop）と呼ばれ、日本語では閉鎖音もしくは破裂音と呼ばれている。

また/p/は発音する際に声帯の振動を伴わないので「無声」な状態であるという。/p/と同じ口の形をしている/b/は声帯が振動するので「有声」な状態という。

ちなみに声帯が振動しているかどうかは、喉仏のあたりをさわってみるとわかる。喉に手をあてて/aaaa/と声を伸ばすと振動が伝わるので有声音、/ssssss/と伸ばすと振動しないので無声音。

よって/p/は閉鎖音であり、かつ無声な状態であり、このふたつの特徴を合わせて「無声閉鎖音」と呼ぶ。さらに先ほど説明した「唇をくっつけて発音する」という特徴もあわせると、「無声両唇閉鎖音」ということもできる。とてつもない威厳を持った七文字熟語にみえるが、分解すると、声帯が振動せず（無声）、唇をくっつけて（両唇）、空気の流れが一瞬止まる（閉鎖音）ような発音ということだ。

このような発音の特徴は、そこから別のイメージを喚起させることがある。/p/は日本語オノマトペの研究によって、緊張状態が弾ける様子と軽さ、突然の事態などを想起させるといわれている。[注146]続く/o/は前進を表わし、最後の撥音/N/はその余韻を表わしている。

これは弾けて前進したものが軽やかに前に進み、そのまま進み続けている様子だ。ピンポン球程度の軽いボールがテーブルの上を転がっているような状態を想像してほしい。「ポンポン」と転がる、というようなオノマトペは、このような状態を表わしている。

また、オノマトペがあらわすイメージには、そこから派生した「意味の拡張」という考え方へと連なる。たとえば「ポン」という語は、「物事がうまく解決される」という意味に拡張される。これは「物に当たる」というイメージが変化して、「物事に対処する」というイメージへと拡張されている現象だ。

似たような「バシッ」というオノマトペを考えみると良い。「バシッ」も「ポン」と同じで、物が当たるときの音を表わしている。「バシッ」という擬音は、漫才師が相手を突っ込むときの音を表わすために使われるだけでなく、「問題にバシっと対処する」といったよう「物事に対処する」という意味にも使われる。これが意味の拡張だ。

CamScannerでスキャン

「PON＝軽やかな前進」という音象徴は、この曲の歌詞の言語的な意味のなかにも随所に現われる。「スキップ」「前に進む」や、逆説的に使われる「メリーゴーランド（中略）そんなんじゃだめでしょう」などである（メリーゴーランドは前進せずに元いた場所に戻ってくるため）。

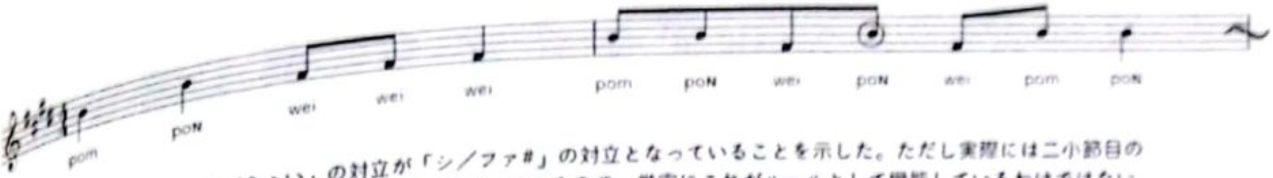
また、「物事に対処する」という意味の拡張は「PONPON進む色々なこと」というフレーズを導き出している。

「軽やかな前進」「物事の解決」をイメージさせる「PON」から導き出されるもう一つの音節が「うぇい」であり、これは言語の意味内容としてはもちろん「道（way）」を想起させる。母音のみで構成された「うぇい」と、無声閉鎖音/p/からはじまる「PON」は真逆の関係にある。[147] 音声学的には/p/のような無声閉鎖音は最も母音性が低い（つまり最も母音から離れた印象を持つ）音だと言われている。母音性は英語ではソノリティ（sonority）と言い、それを「聞こえ度」とも訳す場合もある（第一章を参照）。

聞こえ度という言葉の意味をわかりやすくいうと、同じ高さ、同じ音量で、/p/と言ったときと、/a/と言ったときに、どちらのほうが聞こえやすいかを指している。/p/は聞こえ度が最も低く、逆に/a/は聞こえ度が最も高い。/a/と/p/のような母音と子音の対立によって想起されるイメージの一つに「重さ／軽さ」がある。この場合には前者/wei/は重さを、後者/PON/は軽さを想起させる。

その軽さ・重さの関係は旋律にも影響を与えており、ドロップでは「PON」が「高い音」、「うぇい」が「低い音」になるように、メロディーと歌詞が対応している。これは歌詞の響きが旋律を定義する好例だ。

CamScannerでスキャン



［譜例］「PON／うぇい」の対立が「シ／ファ#」の対立となっていることを示した。ただし実際には二小節目のまるでかこまれたB音はE音に下がっているので、厳密にこれがルールとして機能しているわけではない。

ただしこれは次の譜例に示すように、これは厳格な対応ではないし、ドロップの後半はその関係性が入れ替わるという仕掛けになる。

「PON／うぇい」の対立は音符の長さにも表われていて、最初の「PON」は基本の刻み（八分音符）の倍の長さ（四分音符）になっている。

これはオノマトペの長音化で、「ぽん」よりは「ぽーん」という印象を持つ。運動の持続を表わす長音化だが、高く長い「PON」と低く短い「うぇい」の音響的対立も言語の意味内容としては「スキップ」にあらわれている。

また、「PONPON」[po:m. po:N]（[:]は長母音[.]は音節の区切り）は、両唇音[p][m]が特徴的に現われている。

日本語の両唇音は「可愛さ」のようなイメージとの関連が指摘されているが、この理由として説明されるものの一つが、両唇音は赤ちゃんの話す喃語（なんご）（意味のない言葉）によく現われる子音であり[注148]、母乳を吸うときの口の動き（＝誰もが経験する）の延長から想起される普遍的な音のイメージだということだ。赤ちゃんのことを本能的に可愛いと思えるように、両唇音からは本能的に可愛いさを喚起させられているかもしれない。

赤ちゃんのオムツの商品名や、アニメ「プリキュア」シリーズの登場人物の名前には両唇音が統計的に優位に使用されている。これらの傾向がどれだけ普遍的なものかはわからないが、音声学者の川原繁人（かわはらしげと）によって研究分析されている[注149]。

以上の理由から、このドロップ部分が象徴するものを、短い文章として、

「可愛さと軽やかさ：問題は瞬時に解決され、物事は良い方向へと前進する」

と仮に表現してみる。

この表現に対して、読者から概ね二つの批判が寄せられるだろうことをあらかじめ予告しておく。

一つ目の批判は、そんな結論はこじつけであって、結局私が感じた個人的な印象を文章で表現したに過ぎないのではないか、というものだ。

これはほとんど正しい。ただし、私の個人的な印象がどれほど特異的なもの（私にしか理解されない）か、もしくは多くの人（それはたとえば多くの成人男性なのか、多くの日本人か、はたまた世界中の人々？ そのうちの約何パーセント？）に理解されるものか、ということが重要だ。

二つ目の批判は、こんな結論は歌詞の音響分析をしなくても最初からわかっていた、というものだ。なぜならそもそも歌詞の文学的な意味内容が、「問題は突然解決され、物事は良い方向へと前進する」と同じなのだから。

これは言葉の響きとそれが指し示すものが、どれほど結びついているかという疑問にたどりつく。さらに、古くから語られるテーマ——音楽のはじまりは言語である、もしくは言語のはじまりは音楽である、というものをおさらいする必要がある。

これらの議論は本章のもう少し先で掘り返すので、今はまだ結論を急がないでおこう。

このように言葉の響きが想起させる別のイメージやその現象そのもののことを音象徴（[illegible]）と呼ぶ。この言葉を明確に定義するのは難しい。音声学者の川原繁人は「ある特定の音が、ある意味やイメージを持つ」現象と説明している。

ある特定の音、ある意味やイメージ、どちらも曖昧だが、イメージというのは、単に明るいやうるさいといった「聴覚的あるいは視覚的」なものだけではなく、可愛らしい、カッコ良いといった、人間性にまで繋がっているようだ。

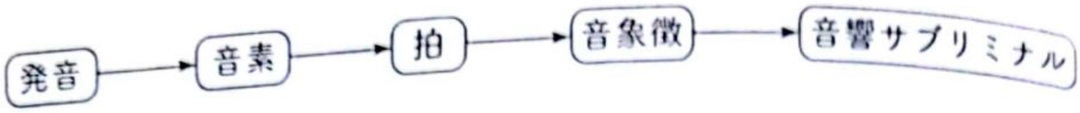
言語学者の浜野祥子は「個別の音そのものが特定の意思や感情を表現したり、聞き手の興味をひきつけたりする」ための言語の機能を「音象徴機能」と呼んでいる。

たとえば何かを「バンバン」と叩いてみよう。このオノマトペの有声閉鎖音/b/を、調音点を変えずに無声化すると「パンパン」/[illegible]/となる。

そうすると、あなたが叩いていたものの素材やサイズが変化したような気がする。/b/と/p/の対立が、語のイメージの対立に関わっているといえる。

このように、語のなかにある音が、語が指し示すものの印象に関わっているときに、「音象徴性がある」といえそうである。

本書では、音が指し示すものや、その現象自体、また音素そのもの、時には単語全体を含めて「音象徴」と呼ぶ。また、音素だけではなく単語全体を強調したいときには「音象徴語」ということもある。



［図］歌詞の音響的機能のグルーピング

こうした歌詞の音響的な側面は、ハリー・ポッターの例のように言うなら、歌詞の呪術的機能と呼ぶこともできる。

ただし、呪術的機能という言葉はカッコ良いが、ロマーン・ヤーコブソンという偉大な言語学者が別の意味で使っているので、違う言い方をしなければならない→155。

私はそれを、単に、歌詞の音響的機能と呼ぶ。また、音響的機能によって何か具体性を持ったイメージが引き出されるような状態を歌詞の音響サブリミナルと呼ぶ。

「サブリミナル」というカルト的で怪しげな言葉にうんざりしないように。

これは映画『インセプション』のように脳の奥に侵入して何かを植えつけて、他人を思うがままに操ることができるようなものではない。名前は大袈裟だが、これは歌詞の響きの印象をつなげていって文章で表現したものにすぎない。

歌詞の音響サブリミナルは、音象徴という小さな単位に分割することができ、また音象徴はモーラや音節といった言語リズムの単位に分割できる。さらにそれらは音素と呼ばれる認識に基づいた発音のひとまとまりに分割され、音素は無限に存在する発音へと分割される。

歌詞には音響的な側面があって、それらは歌詞の言葉の意味とは独立して何らかの《意味》を形成する。

それは発音という小さな物語から始まり、音響サブリミナルという大きな物語へと成長する。こうした連なりはグルーピングと呼ばれ、音楽の構造的な理論書ではおなじみの方法。

CamScannerでスキャン

たとえば、一つの音色が音程を持って、それが連なって旋律やモードを形成し、さらに大きなモチーフと呼ばれる単位となり、それがさらに大きなテーマを構成する、というように。歌詞とはひとつの大きな「音の織物」なのだ[156]。

本書では、音響サブリミナルをたとえば「可愛さと軽やかさ：問題は瞬時に解決され、物事は良い方向へと前進する」のように、文章で表現することになる。その時点でかろうじて、本書は単なる歌詞の分析理論だけではなくて、歌詞批評だといえるだろう。私は、批評とは分析するだけではなく、何らかの解釈を提示することだろうと理解しているからだ。

ただし結論を急ぎたがる読者のために、二つばかり注意点を挙げよう。

一つは、音響サブリミナルはリスナーに正しく伝わるような「メッセージ」ではないということだ。「PONPONPON」を聴いたリスナーが、「問題は突然解決され、物事は良い方向へと前進する」というメッセージを正しく受け取る、ということは（大いにあり得るが）期待できない。音響によって何らかのメッセージが伝わるという考え方は二十世紀の中頃に音楽学者デリック・クックが提唱したが、これまで数多くの学者から批判されている。クックはあまりに大胆な主張のせいで批判されたが、のちに説明するように、場合によってはほぼ確実に伝わるものもあるし、逆にどんなに頑張っても伝わらないものもある。

もう一つ、本書では、歌詞は単なるメッセージではないということを強調したい。

歌詞の音響について分析した結果、それを文章で表現することはあるが、その文章が歌を聴いたときにメッセージとして伝わるかどうかはそもそも問題ではない。

CamScannerでスキャン

音象徴と忙しい言語学者――プラトンとＺｅｅｂｒａ

言葉の響きがどのような印象を与えるかという研究はさまざまなものがある。それはひょっとすると個人の感覚的な好き嫌い以上に私たちに影響を与えている。普段音楽を聴いているときにそれに気がつくことはめったにないが、歌詞の響きは実は私たちにさまざまな不思議な体験をさせていることがわかっている。

歌詞の音響が、聴覚以外の感覚に働きかけること（たとえば明るさを感じたり、軽やかに感じたり）は古くから考えられてきたが、二十世紀のはじめ頃になると、徐々に音楽学ではなく別の分野（おもに言語学や実験心理学）によって被験者をともなう本格的な実験が行なわれるようになった。それによって今日ではさまざまなことがわかっている。たとえば、母音の[a]は[i]よりも大きく感じられるし、鋭い母音と鈍い母音の対立は、小ささと大きさ、明るさと暗さ、鋭さと鈍さ、軽さと重さなどを思い起こす。[8/157] 母音のなかで[u]は最も暗い印象を持つ。これらの音の印象に関する共感覚的な照応は、後で詳しく述べることになるが、母語にかかわらず世界中で同じような傾向を示す場合もあれば、母語に大きく影響される場合もある。

このような話をするときに必ず引用される最も有名な実験は、ヴォルフガング・ケーラーによる言葉の響きと図形の結びつきを示すものだ。後にラマチャンドランらの研究によって「ブーバ／キキ効果」と呼ばれる一連の実験は、私たちがまるで共感覚者のように、音素という言葉の最小単位の響きひとつひとつによって、視覚や触覚といったさまざまな別の感覚を呼び覚ますことを示した。

CamScannerでスキャン

［図］ブーバとキキの例

丸っこい図形と、トゲトゲした図形がある。これらに名前をつけるとしたら、どちらが「ブーバ（bouba）」でどちらが「キキ（kiki）」だろうか？　実験では九八パーセントの被験者がまるっこい図形に「ブーバ」、トゲトゲした図形に「キキ」を対応させた。

一般読者向けの科学書にも登場してひろく知られることとなったこの実験については後でまた触れる。

ともかくこの実験は、言葉とそれが指し示すものは、たまたま結びついているわけではないという強力な証拠となって、世界中でその正当性が確かめられている。

これ以後、音の対立は「音楽的、色彩的、嗅覚的、触覚的感覚などとの関連を喚起」[注]することがさまざまな角度から実証されるようになる。

不思議なことに、どうやら言葉の響きは聴覚以外の感覚を呼び覚ませているらしい。気づいていなくても、確かにそれは日常的に起きている。視覚や嗅覚や味覚や聴覚といった私たちの感覚は、それぞれ独立して機能しているように思える一方で、あたかも交差反応しているように感じることがある。私たちは何かを見て味覚を感じたり、音楽を聴いて色を感じたりする。

一般に共感覚と言われる珍しい症状とよく似た機能が、もともと私たちには備わっている。私たちはかき氷のイチゴやブルーハワイやレモンといった味の違いを舌で感じているのだと信じている。しかしそれぞれの味のシロップは色と香り以外には違いがない。

言語の音象徴性は大昔から現代までさまざまな形で語られてはきた。

プラトンが/t/の発音から束縛と停止を感じたように、ラッパーのZeebraは頭韻の/s/を「突き刺さる感じ」[159]と書いている。「大きい」という言葉はなんだか大きく感じられ、「小さい」という言葉はなんだか小さく感じる。言葉の響きは、それが指し示すものを象徴しているのではないか、と思えるのだ。

現代より遡ること二〇〇〇年以上前に、プラトンは『クラテュロス』のなかで、音の象徴性に関する議論を（例によってソクラテスとの対話形式で）記した[160]。

そのなかで彼は母音や子音、さまざまな音が、それを発音するときの肉体的な構造によって意味を持ちうるということを説明している。

たとえば母音の[a]は[i]に比べて口が大きく開く。なので[a]は大きいものを表わし、[i]は小さなもの（こまやかさ）を表わす。また[d]や[t]は呼気を止めて発音するので、「stásis（停止）」などの言葉につながる[161]。

つまり、言葉の響きは必然的にそれを指し示すようにできており、名前とそれを指し示すものとの関係性は本性的に正しい、ということだ。

これは言語の本性説（ピュセイ）と呼ばれている。

/s/の音は刺すような感じがする、だから「刺す」という言葉は/s/から始まるのだ。

赤毛のアンが「もしばらが、あざみとかキャベツなんていう名前だったら、あんなにすてきだとは思われないわ」[162]と言ったとき、アンは本性説を支持していることになる。

この考え方は当時としてもさして画期的というわけではなく、むしろプラトンの時代にはこのように物とその名前に偶然ではない繋がりがあると考える人が多かったらしい[163]。『クラテュロス』はおなじみの対話による物語なので、本性説の独壇場ではない。もう一方の説、つまり言語とものはたまたま決まった約束で結びついているに過ぎないとする規約説（テセイ）についてもふんだんに語られ、それらの対話によって言葉の奥深さについて考えるような進行をする。規約説も当時から言われていたもので、珍しい考えではない。

本性説はプラトン以外ではピタゴラスやエピクロスが同じような考えを示していた一方で、規約説はデモクリトスやアリストテレスから支持されていた[164]。とりわけアリストテレスの影響はその後のヨーロッパ思想史を鑑みて絶大だったが、プラトンに最後の一撃を与えて再起不能な状態にまで追い込んだ人物の登場はもっとずっと後になって現われる。それはもちろん、言語学の大スター、フェルディナン・ド・ソシュールと彼の『一般言語学講義』をおいて他にいない。

困ったことに、現代言語学におけるソシュールという人の影響力はあまりに大きかった。ソシュールの影響は言語学にとどまらず、とくにヨーロッパを席巻する現代思想および哲学に革命的な影響を与えた。彼は二十世紀の初頭にジュネーヴ大学でたった三回の一般言語学[165]に関する講義を（嫌々ながら）引き受け、それで世間から忘れ去られる予定だったが、たまたまそうはならなかった。ソシュールの死後、講義に参加すらしていない弟子たちが聴講生のノートをかたっぱしから集めて（そもそも最初の講義に出席したのはわずか六人だった）、授業用に準備されたがその後破棄された走り書きの断片を紡ぎ合わせて、机の引き出しから使い物にならない下書き原稿を発見し、それらを大胆に再構成する形で出版したのだ[166]。これが言語学を一変させた。

CamScannerでスキャン

現代言語学のはじまりはまぎれもなくソシュールの『一般言語学講義』であり、この本は言語学のみならず、後に哲学や文化人類学、文学から生物学まで、ヨーロッパを席巻する一大潮流となる「構造主義」という怪物（そして万能薬[注141]）を生み出した。

ソシュールは記号の整理整頓がうまかった。言語を記号の体系として分析し、ものの名前（「犬」や「dog」といった文字や音声）をシニフィアン、それが指し示すもの（毛のふさふさした人懐っこくて可愛い生き物）をシニフィエとして分けた上で、それらが恣意的に結びついてシーニュ（記号）として機能していることを示した。

「恣意的」という難しい表現をもっと簡単にいうと、たまたまそうなっている、ということだ。物にはたまたまそのような名前がついただけであって、文化的な約束という以外になんら必然的な理由はないということだ。そうして現代言語学は言葉の音象徴性を脇道に放り投げ、豪快にスタートを切った。

それもそうだ。音象徴性が重要な役割を果たすのであれば、なぜ世界中の言語はこれほどまでに違う単語で溢れかえっているのか？

あきらかに音と言葉の結びつきが強いと思われる擬音語でさえ、世界中でそれとなく共通する傾向はありそうに見えても、何の関連性もないものも多い。たしかに「コケコッコー」と「cock-a-doodle-doo」は似ているが、とはいっても微妙に違う。いや日本語のなかでも擬音語にはばらつきがある。

日本語学者の山口仲美（やまぐちなかみ）によると、江戸時代までは日本で犬は「びよ」と鳴いていて、赤ちゃんは「いがいが」と泣いていた[注168]。

よし、ひとまず擬音語は置いておくとして、もっと普通の単語に目を向けてみよう。

擬音語以外の世界中の単語を見渡してみれば、形容詞にせよ副詞的な品詞にせよ、その違いは果てしない。

日本では奈良時代には「ママ」のことを「パパ」と呼んでいた。「犬」と「dog」と「chien」（仏語）との間には、何の音の関連もないように思える。世界中の言葉と音は、確固たる結びつきなんかなくて、たまたま社会での約束事でそうなっているだけのようにしかみえない。言葉の音が何を象徴するかなんて忘れて、その成り立ちはたまたまに過ぎないと考える方がしっくりくる。

アンの言葉――バラという名前だから素敵だと思う――はもともとシェイクスピアの「薔薇の花を別の名前で呼んでみても甘い香りは失せはしない」という言葉への反論であった。しかしこの意見にもし日本の読者が同調したとすれば、それは逆にアンの意見もプラトン的本性説も否定し、シェイクスピアを肯定することとなる。なぜならアンは「バラ」などと言ったことは一度もなく、「rose」と言っているのだから。

アンは英語のroseの響きに薔薇の美しさ（薔薇らしさ）を感じたが、それはそもそも最初から薔薇が美しかったから、言葉の響きに対しても同じように美しく感じるようになったかもしれない。薔薇を示す言葉の響きは、世界中でバラバラなのだから。

こうして音象徴はアカデミズムから影を潜め、忘れ去られていった。

その後の現代言語学で音象徴はどのように扱われてきたかというと、そんなものは存在しないか、あったとしても取るに足らないもの、研究する必要のないもの、「素人っぽい」ものだと思われていた。言語学者らにとって音象徴は「なすべき重要課題が他に山積しており、そこまでは手が回りかねるという状態」であった。学者、専門家、研究者はとにかく忙しかったのだ。

とはいえ音と言葉の結びつきは（まともな実験こそされなかったが）少数の学者らによって地道に考察されていたし、そんなものは擬音語を考えてみれば一目瞭然であった。「ドンドン」という発音をきいて、それが拳でドアを叩く音を表わしているのか、やさしい風の音を表わしているのか、日本語を知らない人でもすぐに推測できる。[注173]

しかし現代言語学にとって擬音語は例外的なものであって、言語体系を考える上でたいして重要ではないものだと思われていた。なぜなら擬音語などのオノマトペは子供が喋るためにある幼児語であって、真面目に研究対象になるようなものではない。とくに欧米では大人はオノマトペをあまり使わない。日本でもその傾向はあって、オノマトペは科学論文よりも一般小説、一般小説よりも児童文学、児童文学よりも絵本に多く使われている。[注174] 大人が真面目に研究するようなトピックには思えないし、「研究の興味をそそるような豊かな音体系を内包しているとは思えない」のだった。[注175]

誕生日に鳴らすクラッカーの音と街の銃声。この二つは似ているにもかかわらずきいている人に真逆の印象を与える。これをMr.Childrenは「あの場所じゃその音は悲しげに響くだろうな」[注176]と歌う。▷23 同じ音でも、場所が変わればまったく違う意味を持ってしまうのだ。

ソシュールにいわせると、言葉（の音声）とそれが指し示すものの結びつきは恣意的なもので、ただの文化的な約束事にすぎない。必然的な正しい名前などないのだ。これはプラトン以来長く続いた、「ものの名前（の音）は、そのものの本質を表わしているか」という問いに対する否定的な最終結論を提示したように見えた。それが音と意味の恣意的な結びつきだ。その後、ヨーロッパではソシュールの（そしてその弟子たちの）残した痕跡を解読することに全力を費やし、言葉の本性説などという怪しげな議論には見向きもしなくなった。学者たちは忙しく、「なすべき課題が山積」していたのだ。

▶
23

とはいえ、音象徴は暗い地下室でこっそりと研究され続けてはきた。音象徴の復権にいたるまでの最初の、ほんのかすかな兆しはソシュールの一般言語学講義から少し遅れたころにはすでに芽を出し始めていた。とくに狂騒の一九二〇年代にやってくる新しい心理学の潮流とアメリカ型の言語学の地道な実験があった。アメリカとドイツのほぼ同世代の二人、エドワード・サピアとヴォルフガング・ケーラーによる有名な実験の報告は、後に何度も引用され、追加実験がなされ、ひょっとするとプラトンは確かに流行遅れではあっても、かならずしも間違いだらけのマッド・サイエンティストではなかったのではないか、と思えるようになってきた。言語学はその後、ソシュール型の言語の恣意性に潜む非常に小さな、しかし無視するにはあまりにもはっきりとした矛盾点を抱えることになる。

アメリカの言語学を牽引したサピアは、現在は音象徴性よりもむしろ、「サピア＝ウォーフ説」もしくは「アインシュタインの世界を揺るがす理論になぞらえて」[注177]命名した「言語相対論」という大げさな名前の主張のほうで知られている。後に多くの議論を読んだ、言語の違いはそれを話す人たちの思考の違いだという説だ。[注176]この説はサピアというよりは彼の弟子、ベンジャミン・ウォーフの無鉄砲で大胆な主張によるところが大きいのだが。サピアは言語学だけでなく人類学者でもあり、最初期の心理学者であり、ピアニストでもあり詩人でもあった。

ヘミングウェイが『武器よさらば』を発表したのと同じ一九二九年にサピアが発表した論文[注179]は、まさにプラトンの『クラテュロス』に登場する音の象徴性の正しさを確認した「記念碑的な実験研究[注180]」だった。みな一様にこの先駆者に敬意を払うため、音象徴に関する研究でサピアを参考文献に記載していない論文を探すほうが難しい。

CamScannerでスキャン

サピアは五〇〇人の学生を対象にして、「mal」「mil」という二つの音声が、大きなテーブルと小さなテーブルどちらに対応するかを選ばせた。「mal/mil」はどちらも存在しない言葉で、この実験のためにサピアが用意したものだ。

さあ、あなたも考えてみよう。「mal」と「mil」のどちらが大きなテーブルで、どちらが小さなテーブルだろうか。

結果は、多くの学生が「mal」のほうが大きいテーブル、「mil」のほうが小さいテーブルと答えた。ここからサピアは[a/i]という音声の対立は視覚的に「大きい／小さい」を連想させるのではないかと考えた。

とりわけ[i]が小ささを象徴していることは以前から(モーリス・グラモンやオットー・イェスペルセンらによって)主張されていたが、サピアがそれを実験的な手法で提示したのだった。二五〇〇年の時を超えたクラテュロス復活の瞬間だ。

この結果は直後に弟子のスタンリー・S・ニューマンによって再分析され、母音の感覚的印象が大きさや明るさとどのような関係にあるかを確認した。[181]

しかもこれらは、英語のみならず、さまざまな言語でも同じような傾向が示されることがわかってきた。

日本では心理学者の矢田部達郎(やたべたつろう)が戦後早くも同じような方法で母音の視覚的な大小・明暗の関係を確認した。[182] たしかに「大きい」は大きく、「小さい」は小さかったのだ(bigとsmallはどうだろう? という疑問は今は忘れよう)。

CamScannerでスキャン

サピアの論文と同じ一九二九年に、ドイツの心理学者、ヴォルフガング・ケーラーは『ゲシュタルト心理学』において、別の角度から音象徴の存在を示す実験結果を報告した。本書ではすでに紹介した、後に世界中で引用されることとなる、図形と音の対応づけの研究だ。

被験者に直線的でトゲトゲした図形と、曲線的でまるっこい図形を見せて、「maluma」と「takeke」という二つの無意味な言葉（の音声）がふさわしいのはどちらかを求めるものだ。

結果は九七パーセントの人が「maluma」をまるっこい図形に、九四パーセントの人が「takeke」をトゲトゲした図形に対応させた。

図形と音の対応づけを示すこれらの効果は、V・S・ラマチャンドランとE・M・ハバードが神経科学における同様の実験結果を報告しており、それにちなんで親しみやすく「ブーバ／キキ効果」と呼ばれている。

ラマチャンドランらの実験では二つの単語「bouba/kiki」を使い、九八パーセントの被験者が「bouba」はまるっこい図形、「kiki」はトゲトゲした図形を選んでいる[183]。

この実験もさまざまな言語で後に検証され、同様の傾向を示しており、日本語では心理学者の宮崎美義が早くも一九三五年に「ゼザゾザ」がトゲトゲした図形、「ムルムル」がまるっこい図形と照応関係にあることを示した[184]。

象は普通、家より小さい。しかし歌詞のなかで大きなものを示したい場合には家/ie/よりも象/zo:/を選ぶほうが良いだろう。

あなたがもし、「歌詞とはつまるところ物語である[185]」と思っているとしたら共感されないだろうが、「大きな象／小さな家」という対立は現実には矛盾しているとしても、歌のなかでは大いに成立する。

詩人や小説家はしばしば、現実には結びつきそうもない大胆な比喩表現で大衆を驚かしてきたが、「大きな象／小さな家」という対立はそうした驚きの修辞ではなく、歌のなかで違和感なく受け入れられるだろう。逆にいえば、あなたが大胆な修辞技法によってリスナーを驚かせたいのであれば、「大きな象／小さな家」という対立はすんなり受け入れられてしまうせいで、音響としての驚きの効果を発揮しない。

音象徴は、種々の知覚様式のあいだ、ことに視覚体験と聴覚体験とのあいだの知覚できる結合に立脚している、否定しようもなく客観的な関係である。[186]

ただし、これらが「すべての言語で」同じような特徴を認めることができる**普遍的**な音象徴かどうかを判断するのは難しい。普遍的だと思われていたものでも、実験をした結果、そうではなかったとわかるものがたくさんある。音に関係した人類共通の共感覚ではなく、文化的な約束事に大きく影響を受けた、その言語独特の音象徴もたくさんある。

有声阻害音と無声阻害音が「大きい／小さい」という視覚的な印象に照応することがわかっている。[187]日本語では有声阻害音と無声阻害音をもっと簡単に、ひらがなに**てんてん**がついた「濁音」と、**てんてん**のついていない「清音」と言い換えることもできる（「ぱ」などの半濁音も無声阻害音になる）。たとえば「ゴロゴロ」と「コロコロ」というオノマトペは似ているが、違った印象を持つ。どちらも何かが転がっている様子を表わす言葉だが、転がっているものがゴロゴロのほうが大きく感じ、コロコロのほうが小さく感じる。

CamScannerでスキャン

これは人工知能を専門とするライターの黒川伊保子『怪獣の名はなぜガギグゲゴなのか』[188]などの本によって一般読者にもよく知られた説で、企業のブランディング、ネーミングなどにも積極的に利用されている。

発達心理学者の針生悦子は、これが日本語以外の言語でも通用する普遍的な音象徴かもしれないと予想していた。日本語を知らない外国人が「ゴロゴロ／コロコロ」を聴いても、大きい／小さい、を連想するかもしれない。いや、そうに違いない。彼女は日本人と、中国からやってきた日本語学習途中の学生と、まったく日本語を知らない中国の学生を対象にした実験を試みた[189]。

結果は、彼女の期待を裏切った。予想に反して有声音と無声音の大小の喚起は、日本語に特有のものだった。中国語しか知らない学生には、同じような大小にまつわるクロスモーダル（感覚間相互作用）な結果はまったく認められなかった。彼女は結果にがっかりして四川料理を食べながら反省会を開いた[190]。

ただし針生の実験は研究者の予想を大きく裏切るものだったので、そういう意味ではとても有益な結果を示したことになる。音象徴は、母語に関係なく普遍的に機能するものもあれば、母語に大きく影響を受けるものもあるのだ。

なので本書では、母語にかかわらず同じように多感覚を呼び覚ます普遍的な音象徴の代表例をブーバ／キキとし、逆に特定の母語の約束事に影響を受けて多感覚を呼び覚ます文化的な音象徴の代表例をゴロゴロ／コロコロとする。

この二つは聴覚から視覚など、クロスモーダルに何かを想起させるという点では同じだが、母語が違っても同様の効果が得られるものと、効果が失われてしまうものという違いがある。

本書で私が「ブーバ/キキのように」といったときは普遍的な音象徴性のことを指し、「ゴロゴロ/コロコロのように」といったときは文化的な音象徴性のことを指す。

しかし、「濁音/清音」が「大きい/小さい」を喚起するということは、日本語以外でまったく通用しないわけではない。少なくとも日本語以外の言語においてもこれに似た特徴は確かに存在する。川原繁人によって発起され、ステファニー・シーによって引き継がれた研究は、ポケモンのキャラクターを使ったブーバ/キキ実験のようなものだった。そこでは英語、ポルトガル語、ロシア語で「濁音=大きい」という相関関係が認められた。ポケモナスティクス(Pokémonastics)と呼ばれる国際的な研究プロジェクトは、ゴロゴロ/コロコロのような音象徴の普遍性を再調査している。[191] 川原は他にもプリキュアやメイドカフェ、ドラクエ、日本語ラップといった、日本の大衆文化や音楽の音象徴性について研究している。[192]

結局、私は共感覚者なんですか?——クロスモーダルな五感

サピアやケーラーの示した音象徴がいかに機能するかというメカニズムは、ところかわって共感覚の研究によってはじまった。なぜならラマチャンドランがいうように、ブーバ/キキのような音と図形のはっきりした対応関係は共感覚に他ならないからだ。[193]

共感覚(synesthesia)というのは、数字を見ると色が見えたり、音楽を聴くと味を感じたり、色を見ると匂いを感じたりすることだ。共感覚を感じる人は「共感覚者」と呼ばれている。のちに述べるように、共感覚者は大変珍しいという意見もいれば、逆に多くの人が共感覚者であるという意見もある。

共感覚は色や味を意識的に連想しているわけではなく、自動的に発動する。ベートーヴェンのピアノ・ソナタを聴いて、なんだか赤色っぽい雰囲気がするというのではなく、現に赤色が見えるし、気分や体調によってその色が変わることはなく、それを本人の意思で消すことはできない。

たとえばアルファベットのAが赤色に見える共感覚者は、何十年たっても変わらずAは赤に見えるし、緑色で表記されているAなどを見ると混乱する。「Aは赤色のはずなのに、なぜ緑色なのだろう？」という疑問が頭から離れない。文字に色が見えるという現象は、不思議なことに盲人の共感覚者であっても、点字を読んでいるときや発音しているときに起こる。[注14]

とはいえ共感覚はごく最近まで、芸術家気取りの目立ちたがり屋が注目を浴びたいがために言うでっちあげか、もしくはただの詩人かぶれのメタファーか、もしくはでっちあげでもメタファーでもないにしろ怪しげな心霊・オカルトの類だと思われていた。

アルジャノン・ブラックウッドの小説『人間和声』のヒロインは主人公に「私の音の色は薄緑色なの」[注15]というが、この物語は音と言葉、色彩や数字などの対応を、人間の認知や生理学的、神経学的な結びつきによるものではなく、音や光の振動といった現象そのものの物理的な結びつきとして書いている。

彼はさらに〝音〟と〝数〟の奇妙な対応を、またこれにある種の色彩が帰属することを教えた。ある種の名前を発声する際には音と光の振動が、空気とエーテルとして固有の意味を持つようだった。

CamScannerでスキャン

これは『人間和声』からの引用だが、私には大貫妙子が「色彩都市」で歌う「頬にふりそそぐ／十二色の外は／光と風のハーモニー」[注106]というフレーズを思わせる。

かの有名なアイザック・ニュートンもスペクトルを七色に分けた際に、それが西洋の七つの音階と対応していると考えていたが、ブラックウッドはさらに過激だった。『人間和声』はプラトン的本性説に根ざした「正しい名前」をめぐる物語だが、その行き着く先は霊的な、つまり全能の神の世界だった。

いいかね、人間の普通の名前は、生まれたとき、両親が子供の肉体的外見に与えた音にすぎない――無意味な音だ。真の名前ではない。真の名前はその背後の霊的な世界に存在し、魂を正確に表わしているのだ。私の目の前に見えている君は、その音の表われなのだ。〝言葉〟は〝生命〟なのだ。

作者ブラックウッドは別にLSDを愛用してウッドストック・フェスティバルに駆けつけるようなヒッピーだったわけではないが、彼がユダヤ教神秘主義者で、「黄金の暁」というオカルティズム団体に入っていたことは付け加えよう。[注107]

共感覚についての（心霊的ではない）最初の真面目な報告はフランシス・ゴルトンによるものだ。フランシス・ゴルトンは『種の起源』で世界を一変させたチャールズ・ダーウィンの十三歳下のいとこにあたる人物で、遺伝の単位の発見によってダーウィンに引けを取らない功績を残したメンデルと同じ年に生まれた。

ゴルトンは一八八三年（サピアやケーラーの実験よりも半世紀近く前）に、とくに「優生学」という言葉（とその考え）を生み出したことで悪名高い「一風変わった」[198]「挑発的な」[199]本を出版した。『人間の能力とその発達の研究』[200]というその本のなかで、彼は特定の数字に特定の色が関連して見える被験者について書いている。ゴルトンは最初、被験者が数字から色を連想しているに過ぎないと考えたが、考察するうちに、まぎれもなく純粋に生理学的な現象だと考えるに至った。オカルトでも詩人のメタファーでも連想でもない。その後すぐにこの現象に「共感覚（synesthesia）」という言葉が使われるようになった。ただし、共感覚がオカルトやスピリチュアリズムから脱出して大真面目に研究されるようになるにはもう少し時間が必要だった。

そもそも共感覚という言葉は科学の世界から完全に忘れ去られていた。

リチャード・E・サイトウィックとデイヴィッド・M・イーグルマンの共著『脳の中の万華鏡』によると、サイトウィックが一九八〇年二月にその言葉を「再発見」[201]するまで誰も共感覚という大昔のあやしい専門用語など忘れていた。科学界では過去の共感覚というオカルトな報告に関する興味を「とうの昔に」[202]失っていたのだ。神経科学を専門とする研究者でさえその言葉を知るものはおらず、共感覚の専門家ジェイミー・ウォードも、二〇〇〇年までそんな言葉があることすら知らなかった。[203]その頃に共感覚なんてものを真面目に研究する学者は「あまりにもへんてこで、ニューエイジ風」[204]、つまりLSD体験にやられて瞑想と反消費主義とインド音楽を追求するような狂った学者だと思われたのだ。

しかもバツの悪いことに、共感覚者なんてものが世界のどこに存在するのか、まったくわからなかったし探しようもなかった。

音楽を聴くと味を感じる、というような現象は、まわりから見れば摩訶不思議であっても、共感覚者当人からしてみるとごく自然なことであり、物心ついた頃からそのように感じていたので、そもそも自分が他人と違うということに気づかない。生活する上で耐え難いレベルの不都合もないので、誰かに相談することも、心療内科に受診しにいくこともないので発見されにくい。

ついでにいうと、共感覚はそれを誰かに相談したとしても気づかれないかもしれない。真の共感覚者がフランク・シナトラの歌を「彼の甘いメロディーはコーヒーにぴったりだ」と言ったところで、まわりの人は、彼が詩人気取りのいけ好かない奴だと思うだけで、大して気にも留めないだろう。誰が本当の共感覚者であって、誰がただの目立ちたがり屋で、誰がメタファーが大好きな詩人なのかを見きわめるのは困難だったからだ。

『脳の中の万華鏡』の冒頭には、共感覚者で芸術家のキャロル・スティーンが五〇年もかけて、自分が持っている（他人と違う）感覚が何なのかを突き止めるまでの壮絶な経緯が書かれている。

しかしだんだんとわかってきたことだが、共感覚（もしくはそれに近い現象）それ自体はまったく珍しいものではない。

音楽を聴けばきっと多くの人が、自分が共感覚者であることがわかるはずだ。大人であっても子供であっても、高い音は明るく感じられ、低い音は暗く感じられる。[205] 聴覚からのインプットが視覚的な明るさへとアウトプットされるので、これも一種の共感覚だといえる。

真の共感覚者は基本的に特異的で、アルファベットの「G」が緑色に見える人もいるし、茶色に見える人もいる。その法則は人によってバラバラだ。しかし完全にバラバラなわけでもなく、それなりに傾向があることもわかってきた。

多くの共感覚者は「A」の文字が赤色に見えるし、数字の「0」が白色に見える。共感覚者ではない人に無理やりアルファベットと色の組み合わせを考えてもらっても、やはり「A」は赤色だと答える傾向がある。

これらが文化的な影響（たとえば冷蔵庫に貼ってあった色つきのアルファベットのマグネットを幼い頃から見ていた）なのか、人類に普遍的なものなのかを区別するのは非常に難しい。

とはいえ、ひとつ言えることは、共感覚と、ブーバ／キキのようなクロスモダリティは、大いに似ているということだ。音象徴にまつわる研究についての本を読むと、「共感覚的」とか「共感覚に似た」といった控えめな表現に加えて、「共感覚と同じ」「まさに共感覚」といった確信的な表現がしばしば登場する。

ところで私はブーバ／キキの図形を見ると九八パーセントの人と同じように感じるし、高い音は明るく、低い音は暗く感じるので、自分自身を共感覚者だといえなくもない。もし「君は共感覚者だ」と偉い人がお墨つきをくれるなら、それを大自慢して自分の音楽プロモーションの筆頭宣伝項目に加えたいと思っている。本書の著者プロフィールにも「共感覚者」という一言を加えるつもりだ。芸術家には通常の五倍以上の共感覚者がいるという噂なので、芸術家が共感覚だといわれることは（意味はまったくないが）とりあえずセールスポイントとしては使えそうだ。しかし、なかなか学者の方はこの疑問にイエスともノーとも言ってくれない。

仮にブーバ／キキのテストが神経科学者が用いる診断基準として採用されたとしたら、私たちの九八パーセントは共感覚者だということになる。このようなクロスモダリティを共感覚と呼ぶかどうかは意見が分かれており、現場は大混乱。現在においても論争が収まる気配はない[4]。

CamScannerでスキャン

神経科学者のローレンス・E・マークスらはブーバ／キキのようなクロスモーダルのことを「弱い共感覚」と呼ぶべきだと主張している。[207]

弱い共感覚と強い共感覚、という表現にはその後多くの研究者が同意しているが、哲学者のオフェリア・ディロイは誰でも彼でも共感覚者といわれてしまう大雑把なこの表現に反対しているし、[208] 神経科学者のジェイミー・ウォードは誰もが共感覚者という言説は「詭弁にすぎない」[209] という。一方でラマチャンドランらはこれらを高い共感覚、低い共感覚という緩やかな区別をしている。[210]

ただし追加の検証も必要だろう。

もしあなたが大文字の「M」という字が黄色っぽく感じる場合、たまたま前日に見たマクドナルドのCMを思い出しているだけかもしれない。

詩人ランボーはソネット『母音』で、/a/を黒、/e/を白、/i/を赤、/u/を緑、/o/を青だとしたが、これはランボーがもともと持っていた感覚ではなく、彼の意図的な結びつけによるものだった。[211] これらをどのラインで共感覚と呼ぶか（もしくは呼ばないか）という見解は研究者の間で一致していない。[212]

これがかつて二十世紀の前半には人口の二〇パーセントだと言われていた共感覚者が、二十世紀後半には数万人に一人とされるようになり、最近ではまた少し増えて一〜五パーセント程度だといわれる理由だ。

共感覚者が時代によって勢力拡大したり衰退したりしているわけではない。

共感覚者の数は共感覚をどう定義するかで変わってくるが、脳機能学者の伊藤浩介によると、共感覚の代表的な特徴は次の五つが挙げられる。

その特徴は、一……珍しく（ごく一部の人に見られる）、二……特異的で（つまり、共感覚のパターンは共感覚者ごとに異なる。数字の3が赤色に見える人もいれば、緑色に見える人もいる）、三……一貫性があり（たとえば数字の3が赤色に見える人は、生涯その法則が変わらない）、四……自動的（本人の意思とは無関係に自動的に起こる）で、五……物心ついたころからそれがある[213]、というものである。

いわゆる（驚きの脳科学、というような見出しで取り上げられがちな）共感覚者というものは、確かに珍しいし、心のそこから不思議であるし、決して詩人のメタファーのようなものとは違うことを強調しなくてはならない。しかし歌詞について考えるには、むしろ共感覚とメタファーの「違い」ではなく、「似た部分」について強調するべきだろう。

私たちは、明るい音、鋭い匂い、柔らかい味、重たい色、甘い声、などを感じており、また過去はモノクロームに、未来はバラ色に感じる[214]。それらはとくに歌詞や詩のなかで花開く。
ランボーはさまざまな感覚をごちゃまぜにする、論理的錯乱を追求した[215]。音楽家の友部正人は「あざやかな色が歌のようにわいてくる」[216]と歌う。

その感じ方にはさまざまなバリエーションがある一方で、不適切だと思う表現もある。「暗い匂い」や「酸っぱい形」という形容が適切に感じられない。miwaは「あたりまえのように柔らかい声で叫ぶ」[217]と歌うが、その感覚が普遍的に当たり前かどうかは検討する必要がある。

私たちの五感はたびたび交差しているようだ。

視覚、聴覚、臭覚、味覚、温覚、冷覚、痛覚、触覚、平衡感覚、身体運動感覚などはそれぞれ感覚モダリティと呼ばれ、これらが交差（クロス）するような共感覚的な様相をクロスモーダルな状態と呼ぶ。ただし狭義の共感覚者に比べるとその一貫性や自動性は低い。

CamScannerでスキャン

たしかに、Aが赤色だという気がしても、緑色のAという文字を見て混乱することはない。しばらく緑色のAを見ると、その後はAは緑色だと思うかもしれない。これは共感覚とは言われない。心理学者のウィリアム・ジェイムズによると、そもそも私たちは赤ちゃんの頃には五感の区別はなく「咲き乱れ、騒々しい一個の混乱」[218]の状態にある。それぞれの感覚が入り乱れ、相互に同調しながらカオスのなかに生きているのだ。

D・マウラーとC・モンドロックらは、もっと大胆に「新生児共感覚」[219]を主張している。これによると「新生児はだれもが共感覚保持者に近い」[220]状態にある。赤ちゃんは脳機能が未分化の状態で、共感覚者と同じように、聴覚や視覚といった感覚間のクロスモーダルな世界に生きている。しかし、生後六か月ごろから脳機能は分化していく。これは俗に「刈り込み」と呼ばれる現象で、脳内で必要なシナプス以外の数を減少させていくことで、必要のない神経結合をなくしていく。共感覚者は、このときに「何等かの理由で刈り込みが十分に起きず」[221]に神経結合が残ったままになっているという。

Hornbostelの言葉を借りれば、「我々は、子供のとき知っていたものを、いま手探りで探さなくてはならない」、なぜなら「視覚と聴覚が離ればなれになってしまった」からである。とはいえ、大人たちの反応のなかにも、細部における可変性にもかかわらず、二つのパターンの間の基本的な親和力は働いている。何よりもまさる/a/の赤、/e/と/i/の黄色と白、そして/o/と/u/の暗さは歴然としている。[222]

CamScannerでスキャン

なので共感覚という不思議な現象は、そのメカニズムの大元は私たち全員に備わっているものだし、ブーバ／キキと共感覚を厳密にわけることは私たちにとってはあまり意味がないかもしれない。すくなくとも、歌詞の批評において、このような多感覚、共感覚の研究は大いに参考になるだろう。

錬金術——言語の音楽性と音楽の言語性

きゃりーぱみゅぱみゅの「PONPONPON」の音響サブリミナルについて再検討してみよう。歌詞を読んだだけでは気づかない驚きの謎が解明されると期待した読者は拍子抜けするだろう。なぜなら「PONPONPON」の歌詞の文学的な意味内容がそもそも「問題は突然解決され、物事は良い方向へと前進する」と同じなのだから。歌を聴かなくても、歌詞カードを見れば同じような印象を持つかもしれない。

つまり音響的な分析なんかをしなくても「PONPONPON」の歌詞をただ読むだけで同じように感じていたかもしれない。これは概ね歌詞中の「PONPON進む色々な事」という表現に集約されている。

ケーラーの実験が日本で「maluma/takeke」ではなく、「bouba/kiki」として紹介されがちな理由のひとつも同じだろう。「maluma」はそもそも日本では「丸まる」などの語彙とそっくりだからだ。「takeke」も「トゲトゲ」を連想させる。なので日本の被験者が「maluma」を「丸っこい図形」と関連しているように感じたとしても、音の象徴性の実験結果としてはすこぶる疑わしいものとなるだろう。

CamScannerでスキャン

もし歌詞のなかに「丸まる」という言葉が出てきたとして、それが「丸っこい印象」だと感じる理由には、言葉の音響に対しても意味内容に対しても両方とも挙げられる。そもそも「丸まる」という意味を持つ言葉が[marumaru]という音を持つように至った経緯が、音象徴性のおかげである可能性が高い。

「ドンドン」や「パリン」といった擬音語は、音そのものを模倣している言葉なので、音響の印象と言葉の意味は同一になる可能性が高い。旗はハタハタとはためく。

結果として「PONPONPON」のように、作詞家はその音響的なイメージに沿った言葉を選び、無意識に言葉の「音」と「意味」の両方の印象が乖離しないようにする。[223]

これは言い換えると、言葉の音声とそれが指し示す意味の分かち難い結びつきを示しているということだ。

初めから言語は音楽であり、音楽は言語であった。

両者は、ボブ・ディランによれば「錬金術」[224]の材料であり、指揮者のフルトヴェングラーによれば水と氷のように「同一の素材」[225]である。

ソシュールは言葉の音とそれが指し示すものの結びつきは例外的なものだと思っていたが、音象徴やクロスモーダルに結びつけられる音と言葉のことを考えると、あながちそうだとも言い切れない。

作詞家や作曲家はそもそも感覚が鋭いので、歌詞の音響的機能を無意識に感じ取って曲に取り入れている。彼らは歌詞の音響から感じ取ったイメージによって全体の言葉の意味を変えたり、また、旋律を変えたりするので、楽曲全体の要素がだんだんと音響に辻褄を合わせるようになる。

CamScannerでスキャン

たとえば「PON」という言葉の響きが表わすイメージが、「道／進む」などの言葉を導き出し、「高い音＝PON」「低い音＝うぇい」のような対立は、その旋律（音程関係）を導き出す。

これらは楽曲のアレンジやミックスに至るまで影響を与え続け、作品が完成した後も影響を止めることなく、ミュージックビデオのデザインや構成、ダンス——この曲のダンスの一部は明らかに歩行をモチーフとしている——などにも影響を与えて、総合的にすべての要素が一丸となってその効果を高めていくことになる。

最後にようやくリスナーの耳に届く頃にはさまざまな仕掛けが満載で、なかでもとくに歌詞の音響的機能はリスナーにとって目立たない存在なので、その功績には気づかない。

ということで「問題は突然解決され、物事は良い方向へと前進する」という音響サブリミナルが、歌詞の響きによる効果だということに普段私たちは気づかないのだ。

ちょうど私たちがレモン味のかき氷にほのかな酸味を感じるときに、真っ黄色のシロップによる視覚的なトリックだということに気づかないでいるのと同じだ。

響きは言葉で説明することが難しいので、歌詞の響きの効果と言われるよりも、歌詞カードにはっきりと「PONPON進む色々なこと」と書いてあるということのほうが、リスナーにとっては納得しやすい根拠となるだろう。音響よりも先に、強烈に、その言葉の意味が私たちにそれを連想させると思っているわけだ。

もっと言えば、この曲の「PON」という響きの明るさはその音響的な効果でも言葉の意味でもダンスによるものではなく、きゃりーぱみゅぱみゅという底抜けに明るいアーティストの人柄のおかげだと説明されるほうが多くの人が納得するかもしれない。

CamScannerでスキャン

両唇音が可愛いのではなく、きゃりーぱみゅぱみゅが可愛いのだ、と。

もちろん歌い手のキャラクター性が私たちになんらかの印象を与えていることは間違いないが、楽曲を分析する際にはそうした余計な要素は排除して考えなくてはならない（ただし歌い手の声質や発声法については大いに考える必要がある）。ハッピー・プロブレムと私が名づけたこのジレンマは、ファレル・ウィリアムスの「ハッピー」が何もかもハッピーでありすぎて、個別な分析が不可能に感じる状態を指している。

そもそも私たちは、子供の頃にどうやって言葉を覚えていくのだろうか。

ソシュールのいうように、言葉の響きとそれが指し示すものとの間には、繋がりの感じられないものが多い。ちょっと白米を食べるだけで、ハクマイ、コメ、メシ、ライス、ドン、ゴハン、リゾット、ドリア、ゾウスイ、ネコマンマ、とたくさんのバリエーションがある。音の組み合わせとそれが指すもの（米）にはなんのルールもないように見える。

あなたは十八世紀に帆船に乗って大航海をしているとしよう。たまたま座礁したオーストラリア北東の海岸で、見たことのない大型の動物を発見する。あなたは原住民に、その動物を指差して「これは何というか」と尋ねる。すると彼らは「ガヴァガーイ」と答える。

この場合、「ガヴァガーイ」が意味する可能性があるものは、「うさぎ」「犬」といったようなこの動物の種名、「ガヴァガーイちゃん」のような固有名詞、「メス」「動物」「悪魔」「あなたは何を言っているかわからない」「あまり上等ではない食肉」「ぴょんぴょん飛び跳ねるもの」などなど可能性は無限だ。事実、同じようにオーストラリアの原住民が伝えた「カンガルー」という言葉の意味はながらく謎とされていた。

ある言葉が何を指し示しているかを知るには、前提条件が必要となる。言葉とは、このように世界を「モノ」や「場所」や「状態」といったさまざまなカテゴリーに分けるのだが、「カンガルー」という言葉がどのカテゴリーに属すのかを知る術がない[226]。これは翻訳の不可能性とも言われており、哲学者ウィラード・ヴァン・オーマン・クワインによって「ガヴァガーイ問題」と名づけられている[227]。

幼児にとって言葉とそれが指し示すものとを適切に結びつけることはイーサン・ハントが課されるミッションのようにほとんど不可能に思える。だが、赤ちゃんもイーサン・ハントも毎度必ずそれを成功させるのだ。イーサン・ハントだけではなく赤ちゃんにとっても、とっておきのスパイ道具があるからだ。それが擬音語のような音象徴語だ。

これがあれば格段に目標達成へのハードルは低くなる。「ドンドン」というオノマトペの意味を知らなくても、音を聴くだけでそれが指し示すものをなんとなく想像できるからだ。

生後四か月の赤ちゃんであっても「ブーバ」はまるっこく、「キキ」はトゲトゲしているという対応を感じることが指摘されている[228]。同じように「ゴンゴン」という音声をきいたときにそれが何かがぶつかる音だと感じ、さらに「コンコン」と比べてより大きなものがぶつかっていると感じるのであれば、話は早い（ただし前述したようにこの対立は文化的な約束である可能性もある）。

いくつかのオノマトペに関していえば、赤ちゃんは覚えるのではなく、最初からそれを知っているのだ。実際に幼児の会話にも児童の作文にもオノマトペがたくさん登場する[229]。

これらのいくつかの研究を照らし合わせて、発達心理学者の今井むつみは、音象徴が幼児の言語習得に大きく貢献していると推測する。「言語習得と言語進化のための音象徴ブートストラッピング

CamScannerでスキャン

仮説」と呼ばれるこの仮説は、音象徴が決して一般言語にとって例外的なものではなく、そもそも言語習得に関わりのある重要な要素だということが示唆される。[230]

ちなみにブートストラップというのはブーツについているつまみのことで、履くときにひっぱる部分のこと。これを引っ張ってブーツを履くように、自力で困難から抜け出すという古い慣用表現「To pull oneself with the bootstrap」からきている。音象徴がつまみとなって、言語を自力で獲得する、ということだ。

さらに、音象徴は言語習得のみならず、そもそも人類の言語の起源であるという可能性もある。言語の発生はオノマトペのように、自然界のさまざまな現象をモノマネすることから始まったのかもしれない。

M・U・スタメノヴとV・ガレセは、言語の発生に「ものまねニューロン」が関わっていると推測する。[231] ものまねニューロン（もっと学術的な呼び名は「ミラーニューロン」）は、猿が他の猿の行為を目撃するときに発火するニューロンのことで、一九九〇年代に発見され、脳科学者や心理学者らの度肝を抜いた。泣いている人を見ると悲しくなったり、笑っている人を見ると笑いたくなるのは、ここから説明できるかもしれない。

言語学者の苧坂直行（おさかなおゆき）はオノマトペのような感性が言語を制御し、これが言語の起源であると考えている。[232]

心理学者のスティーブン・ピンカーは、目や耳が進化したのと同じように、言語もシンプルに自然淘汰によって獲得された、という夢もロマンもない（が説得力のある）説を著書『言語を生み出す本能』や『心の仕組み』で示した。[233]

CamScannerでスキャン

ラマチャンドランによると、それはそうとして、言語獲得までの過程でブーバ／キキのような共感覚が大きく関わっている。「言語起源の共感覚的ブートストラッピング」[234]と名づけられたこの説は、三つの段階で説明されている。

まず一つ目は手から口。言語を持たない頃の人類は、ジェスチャーによってコミュニケーションを取っていたが、それが言語につながった。脳のなかの手の領域と口の領域が隣り合っていることから生じる共同運動という現象（ハサミを切るときに歯を食いしばる、など）で説明される。

二つ目は口から音。これは口を大きく開ける「mal」という音が大きく感じ、口を小さく開ける「mil」という音が小さく感じるという、サピアの発見にみることができる。

そして第三に、ブーバ／キキのような、聴覚から視覚。

つまり音象徴は、ソシュールが考えていた以上に一般言語にとって重要な役割を果たしていたことがわかってきた。音楽と言語がこれほどまでにぴったりと相性がよくて、世界中で歌が歌われている理由はここから想像できる。

音楽の言語性、もしくは言語の音楽性は、最新の脳科学によってではなく、むしろ古くから音楽家や音楽学者たちが論じてきたクラシックなテーマの一つだ。その典型が、音楽のはじまりは言語であったという説や、また逆に言語のはじまりは音楽であったというおなじみの説だ。その昔、歌は語りであったし、また詩は歌われていた。「最初の弁別は最初の歌となった」[235]とルソーは言う。

言語と音楽がどことなく似ている、というテーマでよく取り上げられるのは、言語学者ノーム・チョムスキーが音楽界に与えた影響についてだ。チョムスキーの難解な著作は私を含めて誰も読みたがらないが、チョムスキーを読んだ（そして理解した）と豪語する人たちによると私たちの言語は

表層上は一見ばらばらに存在しているように見えても、その背後には「あらゆる人間言語に共通した意味の深層構造」[236]があるというのだ。この表現の意味はよくわからなくても、一部のストイックな音楽家にとっては「素晴らしい！」となることは間違いない。

なぜなら生成文法理論と呼ばれるこの考え方は、音楽理論の大家、ハインリヒ・シェンカーによる楽曲分析理論と少しばかり似ていたからだ。シェンカーによると、複雑な旋律でも、余計な音符をどんどん削っていくと骨格となる「原構造」にまでたどり着くことができる。

チョムスキーの理論が音楽に応用できるかもしれないと最初に気づいて提案したのが作曲家のレナード・バーンスタインだった。彼の考えを大雑把に捉えるとしたら、シェンカーのように音符を削っていけば、音楽のなかに普遍的な構造が隠れているかもしれない、ということだ。

それらチョムスキー＝シェンカー＝バーンスタイン仮説（私の命名）は、ラダールとジャッケンドフによって「生成的調性音楽理論（Generative Theory of Tonal Music）」という嘘みたいな大げさな名前とともに定式化された。ただしこれらの実験的な検証は今後の課題である[237]。この方法論は第四章でもう一度取り上げる。

これらの興味は最近でも尽きることはない。

サイエンス・ライターのフィリップ・ボールは野心的な『音楽の科学』において、全十四章の音楽的議論のうち、一章分をまるまる音楽と言語の類似性について捧げている[238]。「音楽は言語か」と題されたその章では音楽と言語の構文の類似、音楽に及ぼす作曲家のアクセントとイントネーションと言語リズムの影響、カデンツと基本的な文の構造の類似などが、シェンカーから最近の神経科学者のニューロン研究にいたるまで紹介されている。

音楽と言語の関係性は、進化論的な観点からもたくさん論じられてきた。
まずもってチャールズ・ダーウィンが音楽と言語が共通の祖先を持つと主張した[239]が、現代は進化心理学とよばれる領域によってさらに科学的な補足がなされている。
ピンカーは音楽のことを「聴覚のチーズケーキ」というキャッチコピーで説明し、音楽はチーズケーキではないと思っていた多くの学者を怒らせた。彼によると音楽は進化の適応に本当に必要なもの（その代表が言語）の進化の副産物としてたまたま生まれたようなもので、私たちは本来は言語のために設計された心のソフトウェアの一部を「借用して」音楽を楽しんでいるのだという。なので「音楽と言語は大きく異なる」が「類似している点もある」というわけだ[240]。ピンカーは進化心理学という観点から、音楽という名のチーズケーキによる刺激の精神機能を六つにわけているが、そのうち少なくとも二つは音声と密接に関わっている[241]。音楽がチーズケーキだろうとそうじゃなかろうと、ピンカーもピンカーに反論した人々も、一様に言語と音楽の関連は認めている。
また認知考古学者スティーブン・ミズンによると、ネアンデルタール人も音程、リズム、音色、音量の変化によって音楽的なコミュニケーションを行なっていたという。この説はまるでそれ自体が歌のように「ふむむむむ仮説」という不思議な名前がついている[242]。
音楽と言葉の分かち難い結びつきは、このようにさまざまな角度から論じられたり実験されたりを繰り返している。
「PONPONPON」と同じく中田ヤスタカが手がけたPerfumeの「ポリリズム」[243] ▷24 という曲は、言葉が指し示すものと音楽性が協力し、同じ目的を果たすことでドロップが成立する。この曲は四拍子のなかに八分音符が五つないし三つで構成されたフレーズが連続して現われる。

▶ 24

このように拍子（四拍子＝偶数拍子）とは噛み合わない数（五や三などの奇数）によって分割されるリズムのことを音楽用語で「ポリリズム」と呼ぶ。

一見複雑に聞こえる説明をしたが、決して超絶技巧が求められる歌ではない。この曲は音楽教育を受けていない人でもそれほど苦労せずに歌うことができるはずだ。それは五つのポリリズムが「ポリリズム」という歌詞に、三つのポリリズムが「リズム」という歌詞に完全に対応しているからだ。歌い手は拍の数を数えるという余計なタスクをこなす必要なしに、ただ単に繰り返しのメロディーに合わせて「ポリリズム・ポリリズム」というふうに決められた言葉を口にして歌えば良いだけだ。

「ＰＯＮ＝高い音」「うぇい＝低い音」のような言語と音程のゲーム的な結びつきは、「旗上げゲーム」を連想させる。「赤あげて、白あげないで、赤上げない」というような一見複雑な命令は、言葉を使うことに慣れきっている私たちにとってはそれほど困難なことではない。言葉の意味や響きによって導き出される命令は、それが多少複雑であってもついてゆくことができる。

手毬唄「あんたがたどこさ」は誰でも苦労せずに歌うことができるが、そのリズムについて説明するにはちょっとした音楽的な知識が必要となる。「あんたがたどこさ」は四拍子、「ひごさ」は二拍子、「ひごどこさ」と「くまもとさ」は三拍子、「くまもとどこさ」は四拍子、という一見複雑に変化する拍子を訓練して習得する必要はない。この歌が初歩的なリズム構造を学ぶことなく誰でも難なく歌えるのは、それが慣れ親しんだ言葉によって導き出されたリズムに過ぎないからだ。

「ＰＯＮＰＯＮＰＯＮ」も同じように、「音程が変わるときに［ＰＯＮ／うぇい］のいずれかに乗り換える」という指示を守ってさえいれば、歌詞の通りに歌うことは難しくない（ただしドロップの最終音節はそのルールは当てはまらない）。

でも、意味のほうが大事ですよね？――詩的言語と流動的意図性

私の知り合いA氏は、二〇二一年の衆議院選挙当日、散々悩んだ挙句、いざ投票用紙に政党名を記入する際に突然、頭のなかに《あるフレーズ》が再生された。A氏はそのフレーズを（頭のなかで）聴いた後、誰かからリモコンで操られたかのように「れいわ新撰組」と書いて投票した。A氏は後に自己分析をした結果、直前の一週間にたびたびSNSや選挙カーから流れてきたそのフレーズに操られたのだと確信した。A氏の脳内で再生されて投票の最後のひと押しをしたフレーズとは、「#比例はれいわ」という、政党からのハッシュタグつきのシンプルなメッセージだった。選挙期間中にSNSで拡散されたこのフレーズは、カードローンでおなじみの株式会社しんわの、一度聞いたら忘れられないクレイジーな曲「あんしんはしんわ」を思い起こさせる。オリジナルも日本語版も両方素晴らしいインテルの「インテル入ってる（Intel inside）」など、言葉遊びで聴く人の印象に残ろうとする企業の努力は挙げればキリがない。私がこの話を聞いたときに真っ先に思い浮かんだのは、一九五二年アメリカ大統領選での《アイク》ことドワイト・D・アイゼンハワーのスローガン「I LIKE IKE」だった。この選挙戦でアイゼンハワーは圧勝し、二十年続いた民主党政権が崩れた。

みなさん、もうおわかりだろう、言葉には魔術的な力があって、一部の権力者はその絶大な力を手に入れており、民衆を思うがままに操ることができる……ということを主張したいわけではない。確かにアイゼンハワーやインテルやカードローン会社は、世界を牛耳る秘密結社という役回りを配するにはぴったりすぎるくらいだが、彼らが「言葉の響きだけで」世界を支配しているなどという

陳腐な主張には、さすがの陰謀論者も（ほんの少しは）訝しむだろう。

「I LIKE IKE」というダジャレはアイゼンハワー支持者をよりいっそう熱狂させるための小道具としてはそれなりに機能しただろうが、それでもこんな言葉遊びごときで有権者の政治的な信念が揺らぐことはない。元からアイゼンハワー嫌いだった人にとっては、この文句は心底うざったく響いただろう。もちろんA氏も、ツイッター経由でれいわ新撰組から脳をハッキングされたわけではない。当日まで投票先に迷ってはいたものの、元かられいわ新撰組の公約が魅力的だと感じていたのだ。ただし、肝心なときに無意識にフレーズを思い起こさせるという、この詩的言語の自動再生機能は、最後の最後の一押しとしては大きな役目を果たしているだろう。

　ここでいう詩的言語とは、言語学者ローマン・ヤーコブソンが考察した彼の「最も有名といえる試論」[244]である、言語機能の分類わけを拠り所としている[245]。

　ヤーコブソンの言語機能の分類とは、次のようなものだ。彼は言語を主情的機能、動能的機能、交話的機能、メタ言語機能、指示的機能、詩的機能、という六つの機能に分け、そのなかの詩的機能の例として、先ほどのアイゼンハワーの文句を紹介したのだ。

　そう、大統領選や衆院選やマイクロプロセッサの普及やカードローンの安全性の宣伝に使われた耳に残るフレーズの効果は、詩的機能というものだった。

　彼はまずコミュニケーションの特徴を「送り手」「受け手」「メッセージ」「コンテクスト」「接触」「コード」の六つに分けるところから説明を始める。これらの特徴の何に注目するかによって、コミュニケーションの形は変わる、というのがヤーコブソンの主張だ。

「送り手」はもちろん、発話をしている人のことだ。

あなたは地元の友人と二人で喫茶店にいるとしよう。あなたはＮｅｔｆｌｉｘで観た最新のドラマの面白さを、かれこれ十分以上も語っている。

送り手に注目するようなコミュニケーションとはどのようなものか。たとえば、会話の相手が、おもむろに「はーあ」とため息をついたとしよう。あなたは、「はーあ」と言った相手の真意を読み取ろうとするだろう。それは「最近忙しくて、全然寝てないんだよね」というアピールかもしれないし、「私は今、この会話に飽きています」という断固とした主張かもしれない。「はーあ」という発言は、発話者自身——この場合は友人——に焦点を当てていることになる。このように送り手に着目したコミュニケーションは「主情的機能」と呼ばれる。

今度は「受け手」に注目してみよう。受け手は、発話をした人とは逆で、それを受け取った相手のことをさす。Ｎｅｔｆｌｉｘ話に心底うんざりした相手は、あなたに向かって「黙れ！」と言う。このとき、コミュニケーションのスポットライトは、「黙れ！」と言われたほうのあなたに当たっている。あなたは、友人の唐突の「黙れ！」に対して「それは本当ですか？」と尋ねることはできない。なぜなら「黙れ！」というのは、発話者ではなく受け手に着目したコミュニケーションであり、正しいかどうか問うことはできないからだ。そうではなく、もし友人が「私は黙ります」と言った場合、「私は黙りません」や「私は黙りますか？」という、否定文・疑問文などに変化させることができるが、命令文はそれができない。これが「動能的機能」と呼ばれるものだ。

ところでこうした会話を楽しむことができる理由は、それが交感的だからだ。

交感、という言葉はセックスという意味でも使われるが、別にいやらしい意味ばかりではない。会話の途中で友人がスマートフォンを見はじめたら、そのコミュニケーションはほとんど崩壊間近だ。

あるいは、あなたは海外ドラマの衝撃的な展開を講談師のごとく血気迫る身振りで話すが、相手は表情をちっとも動かさないし、相槌もしない。これでは、相手と心が通じ合っている気がしない。
交感、というのはこのようなもので、スカイプのような昔ながらのチャットアプリで相手のアイコンが緑色に光っている――相手もオンラインであり、いつでもチャット開始できる状態――という状態と同じだ。もしランプが赤色に光っていれば退席中を意味し、相手はパソコンをつけたままコンビニに酒を買いに行っている。会話がオンラインであるということはつまり、コミュニケーションが交感状態にあることを示している。
ヤーコブソンはこれを「接触」と呼んでいる。
この接触――オンラインかどうかを示すマーク――について注目してみよう。
あなたはLINEで相手にメッセージを送るが、まったく既読の表示が出ない。そこであなたは、この会話の「接触」が有効なのかどうかを確認するために、「おーい」と送ってみる。返信はない。ダメ元で今度は「あれ？　もしかしてさっきのメッセージ届いてない？」と送る。これが、接触に着目したコミュニケーションだ。「おーい」という意味は、相手がオンラインかどうかを確認するためだけにある。このようなものをヤーコブソンは「交話的機能」と呼んでいる。
チャットにもさまざまな種類があるが、あなたはマッチングアプリでチャットしているとしよう。どうも相手と会話のうまがあわない。もしかすると相手は日本人になりすました外国人かもしれない。そこであなたは「日本語わかりますか？」というメッセージを送ってみる。これは、日本語という共通のコードを持たなければ会話が成立しないからだ。このように「コード」に注目したコミュニケーションを「メタ言語的機能」と呼ぶ。

そして、コードや交感にも増してコミュニケーションに不可欠なものがある。コンテクストだ。これは、あなたと会話の相手が、同じような状況、文脈を共有しているということだ。たとえば、あなたは「今日は良い天気ですね」という。これは、あなたと相手が共有しているコンテクスト――同じ空間、同じ状況――についての会話だ。これを「指示的機能」という。実をいうと、会話のうちのほとんどが「指示的機能」に該当する。

さて、大目玉の詩的機能について話そう。

「I LIKE IKE」や「比例はれいわ」は、何に焦点をあてたコミュニケーションなのだろうか。それは、メッセージだ。アイゼンハワーが「I LIKE IKE」というとき、重要なのはこの言葉の意味よりもむしろ「I」と「like」と「IKE」といった、聴いたときの気持ち良さだろう。つまりメッセージの意味内容ではなく「メッセージそのもののためにのみメッセージに焦点を合わせる」[Ⅲ 246]ということだ。これが「詩的機能」と呼ばれる。

これはもちろん詩に含まれる芸術性（というよりは、なんだか詩っぽいな、と感じる要素）をすべてを説明しているわけではない。ヤーコブソンに言わせるとこの詩的機能は「全体を左右する支配的な（ドミナント）機能であるにすぎない」のだ。

政治キャンペーンにおいては、詩的機能はドミナントにはならない。いくら語呂が良いからといって、「れいわは平和」ではあまり意味がないし、「I PIKE IKE（私はアイクを刺し殺す）」では過激な反対派のキャッチコピーだと思われてしまう。

まず言葉の意味を優先させなければならない。詩以外の言語行為においては、詩的機能は補助的、第二の機能として構成されている。

CamScannerでスキャン

「I LIKE IKE」は/aɪ. laɪk. aɪk/の三音節で、二重母音/aɪ/を三つ持ち、/…l…k…k/という子音が続く。LIKEとIKEは脚韻を踏んでおり、IKEはLIKEに完全に包み込まれて/aɪ…aɪ…aɪ/とエコーのようになる。実際これはエコー・ライミング（こだま式脚韻）と呼ばれる押韻だ。

さらにIはlikeに頭韻の関係で、同じく包み込まれている。ヤーコブソンがこれを「愛されている対象によって包まれている愛する主体という類音法的イメージ」[注247]と表現するのであれば、「比例はれいわ」は主体によって包まれている投票すべき対象という類音法的イメージといって大げさではないだろう。

なので、歌われるという前提にある歌詞の話をするよりも、前提として詩の詩たる所以がむしろ言葉の意味内容なんかではないわけだ。

であれば歌詞も同じく（もしかしたらそれ以上に）言葉の意味内容、伝達事項、主張、お説教、メッセージ——言い方はなんでも良いが——などではなく、音響的な機能こそが歌詞性なのだということは一目瞭然だろう。

この章ではとくに音象徴について少し丁寧にページを費やしたが、その理由の一つは、ヤーコブソンによる次の引用でご理解いただけると思う。

> 詩は、音象徴表現が感じとられる唯一の分野ではないものの、音と意味との内的結合が潜在から顕在に転じて、もっとも明白かつ強固になる領域である。[注248]

私は歌詞の意味内容――というかわかりやすく言うと文学性――の重要性を否定しているわけではない。それどころか、歌詞が伝えようとしている文学的なメッセージのようなものを――多くの人と同じように――受け取っているような気がしているし、もちろん歌詞カードをしっかりと読みながら歌を聴くこともあるし、また、エミネムが本当は何を言っているか英和辞書を引いて調べていた中学生時代も忘れがたいし、ボブ・ディランがノーベル文学賞に選ばれることも否定しないし、歌詞の《本当の意味》を教えてくれるような評論家の解説を読めばわくわくする。

とはいえ、THE BOOMの「島唄」▷25 が多くの人の心を打ったのは、この歌が決して沖縄のひめゆり学徒隊集団自決のことを歌った歌だからではない[249]。それどころか、多くの人は（少なくとも私は）この歌がノスタルジックな失恋のラヴソングだと信じていたのだ。ボブ・ディランが歌を一曲もレコーディングせずに詩集だけを出版し続けたとしても、ひょっとするとノーベル文学賞は受賞していたかもしれないが、すくなくとも、耳からあるフレーズが離れない耳の虫（earworm）現象が通称《ディラン効果》と呼ばれることはなかっただろう[250]。

私は「島唄」がてっきりラヴソングだと思っていた恥ずかしいリスナーのうちの一人なのだが、インターネットの記事を読んで宮沢和史（みやざわかずふみ）の《真の》想いを知った後も、やはりこの歌は私にとってラヴソングとして響いている。

進化心理学者のイアン・クロスは、スティーブン・ピンカーのチーズケーキ説（前節を参照）に「最も敏感かつ雄弁に」[251] 反論した。

ピンカーは、生物学的な因果関係に関する限り音楽は無益だと断言し、「消えて無くなっても人間の生活様式にほとんど影響を与えない」と考えた[252]。

▶25

いつもマリファナばかり吸い、非建設的に世界平和などを夢想するようなミュージシャンに恨みがあるわけではない。確かにジョン・レノンやU2が何枚レコードを売りさばいたとしても、世界平和へと前進しているようには思えないし、「長寿や、孫や、世界についての正確な知覚や予測といった目標を達成する」[253] こととは関係があるとすら思えない。

クロスは、音楽は進化的にみて適応性があり、ピンカーが考えている以上に人類にとって重要だということを説いた。音楽は言語にくらべて意味伝達が不得意だが、クロスはそれこそが音楽の進化的適応性だというのだ。彼は「流動的意図性（floating intentionality）」や「曖昧さ（ambiguity）」という言葉をつかってそれを説明した。流動的意図性とは、言語のように確固たる指示的な意味を持つものではなく、音楽独自の、曖昧でゆらゆらと揺蕩（たゆた）うような（ある種の）《意味》のこと。

しかし歌詞が面白いのは、それが音楽でありながら言語でもあるということだ。映画のなかで流れる音楽があまり歌入りではない理由は、これだろう。音楽が流動的意図性を持つとしても、言語がそれを邪魔してしまうのだ。しかし、歌詞はもちろんただの言語ではない。歌われる言語は、音楽として機能を十分に持っているだろうと思う。

ポール・トーマス・アンダーソンの映画『マグノリア』について考えてみよう。

この映画ではさまざまな人間のそれぞれの問題が描かれている。末期癌宣告を受けたテレビ司会者ジミー、その娘で、父に性的虐待を受けたと思っているコカイン中毒のクラウディア。財産目当てで末期癌患者と結婚したリンダ。その在宅介護をするフィル。その息子で、家族とのつながりを隠している性のカリスマ、マッキー。かつて天才少年といわれた同性愛者のドニー。ドジばかりの自分に嫌気がさしている警察のジム。

CamScannerでスキャン

彼らはそれぞれの問題をかかえているが、劇中で、バラバラだったそれらの問題が一体となる場面が二度出てくる。二度目は重大なネタバレになるので秘密にしておくが、一度目が、歌である。劇中、エイミー・マンの歌「Wise Up」▷26が流れる。映画は急にミュージックビデオのような趣をもちはじめ、登場人物たちはみなそれぞれの持ち場でそれを歌う。別々の場所で、同じ歌を。このとき、映画を観ている私たちは、彼らのまったく違う問題が、ひとつにつながって一体となっているかのように感じる。まるでそれらの悩みが共有可能で、本当はたったひとつの問題をみんなで分け合っているのではないかという錯覚に陥る。

これが音楽の流動的意図性だ。私たちは認知的に、このような柔軟さを持っている。音楽の解釈は決して指示的で確固たるものではない。曖昧で、柔軟なものだ。認知的な柔軟さは、社会的な柔軟さへと結びつく。

数人が集まってひとつの共同体となるときに、音楽は助けになる。それは、音楽が流動的な意図を持つからだ。

あなたがもし次の参議院選に出馬するとして、「消費税反対」を訴えたとしたら、増税派の人からは決して支持されないだろう。しかし、「ともに戦おう」と言いながら映画『ロッキー』のテーマを流すとしたら、増税派にも減税派にも支持される可能性はある。

歌詞の言語的な意味内容はもちろん重要なので、映画『マグノリア』ではブリトニー・スピアーズ「ベイビー・ワン・モア・タイム」▷27ではなくエイミー・マン「Wise Up」が適切だっただろう。もちろんこの二つの曲は、歌詞の言語的な意味内容以外にも、さまざまな点で違う曲だといえるので、比較するのは馬鹿馬鹿しいが。

▷26

▷27

歌詞批評の主流はつまるところ、歌詞の言語的な意味内容を解釈することだ。この歌に書かれてあることは、本当はこのような意味なのですよ、という批評家の解釈を説明してあげる。そして読者が納得できればそれでOK。

しかし私は、そのような取り組み自体は良いと思うのだが、音楽的な側面を完全に切り離して考えてしまうのは無理があるように思う。

歌詞は文学ただそれだけではない。

次章からは、これまで考えてきた歌詞の音響的な側面が、音楽と関わりながら、また文学的な側面とも関わりながら常にさまざまな効果を演出している様を探っていく。

第三章　音響サブリミナル

CamScannerでスキャン

つくちーつくちーつくちーつくちーつくちー

――きゃりーぱみゅぱみゅ「どどんぱ」

ゴマダンゴ！

――ジョン・ケージ「SOLO FOR VOICE 92」

CamScannerでスキャン

無声閉鎖音が示すもの

この章からは、さまざまな楽曲を実際に分析する。本書で扱うのは日本語歌詞が中心なのだが、ひとまずブラジル出身のシンガー・ソングライター、ディロンことドミニク・ディロンの英語歌詞から入ることにしよう。

ディロンの「Tip Tapping」▷28は有声音と無声音の対立によって歌詞の文学的な内容が巧みに音響的に表現されている。英語で歌われているが、あまり難しい単語は現われないので、英語の歌詞をまずは読んでみよう。

▶28

【歌詞】Dillon - Tip Tapping

【A】

Tip tapping（パタパタ）

I was tip tapping（つま先でパタパタ）

Tip tapping（パタパタ）
In the dark（暗闇を）
Tip tapping（パタパタ）
I was tip tapping（つま先でパタパタ）
Tip tapping（パタパタ）
In the park（公園を）

［B］

The sound of the leaves（足が地面にあたって）
When my feet hit the ground（草の音が鳴る）
The sound of the leaves（足音が反響して）
When my feet bounce around（草の音が鳴る）
In the dark, in the park.（公園の暗闇で）[1-256]

この曲を前半と後半でAとBの二つのパートに分け、とくに目立ったフレーズ「tip tapping」をわかりやすく「ＩＰ」（Impressive Phrase：印象的なフレーズ）と呼ぶことにする。

「tip tap」はスリッパなどの足音を表わす言葉で、日本語のオノマトペではパタパタ、コツコツなどが近い。この歌では過去進行形の分詞として表現されている。

CamScannerでスキャン

日本語以外の言語では何をオノマトペとするかの基準が曖昧であるが、ここではこの「tip tapping」というフレーズをオノマトペと解釈する。[257]
なお「leaves」や「ground」「feet」などの言葉から想像できる音は日本語の「パタパタ」よりももっとやわらかい音で訳すほうが適切かもしれないが、ここでは無声閉鎖音/t/と/p/の鋭さを際立たせるためにあえて対訳は「パタパタ」とした。

この歌詞を文学的に読み取ると、夜の静かな公園で反響する、自分の足音を描写したものだ。物語性はほとんどなく、歌詞全体が「音」そのものを表現するということだけに注力している。

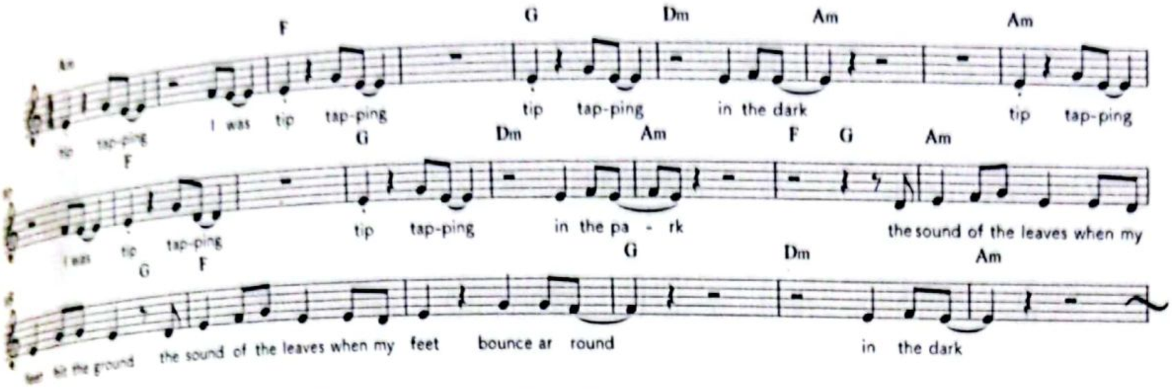
文章から感じられる音響は読み手に詩的なイマジネーションを呼び起こすので、日本では万葉集から宮沢賢治まで、擬声語はひとつの技法として詩によく使われてきた。しかし「Tip Tapping」のように詩の一部ではなく、詩の全体を通して何かの音を描写するという試みも——それほど多くはないにしても——詩人たちは挑戦してきた。

極端な例としては詩人、草野心平は最初から最後までオノマトペだけの詩を書いた。エドガー・アラン・ポーの「鈴の歌（The Bells）」は、詩全体がオノマトペや共感覚的なメタファーによって鐘の音を描写することに注力されており、詩人の阿部保はこれを驚嘆すべき「音楽」だと書いている。[258]

しかし「Tip Tapping」を詩として読むだけでははっきりとしないが、これを音楽として聴いてみると、ポーとはむしろ逆の効果を狙っていることがわかる。つまり、音自体を描写するのではなく、そのまわりにある静寂を描写しているのだということだ。

歌詞の母音性に着目してこの曲を聴いてみる。

CamScannerでスキャン



［譜例］Dillon - Tip Tapping（作曲:Dillon/Tamer Fahri Özgönenc、作詞：Dillon）
音素ではなく英語で表記している。

譜例は、あえて歌詞を音素ではなく英語の文章のまま表記している。

ＩＰ「tip tapping」は、無声閉鎖音の/t/と/p/で挟まれた二つの音節である/tip/と/tæp/、それから/p/と鼻音の/ŋ/で挟まれた音節である/piŋ/、つまり/tip. tæp. piŋ/の三音節に分解できる。この音象徴語がこの曲の最大の特徴。まず無声閉鎖音が語頭および音節の頭に登場するのは、この曲ではこの場所にしかない。

例外が「park」だが、歌を聴くと[p]は有声化しており、語末の[k]はほとんど消えて、後半の[r]音も変化している。

さらに「park」はこの曲で唯一、一音節を複数の音符で分割している。もともと/tip/や/tæp/のような短母音よりも長い音節構造だったこの語[paək][259]が、より長く強調され、母音性をますますあげている。母音が変形している理由の一つはこの分割によるものだろう。この語をあえて音節ではなく音符ごとに分割すると[pa.a.ək]となる（ただし/p/は有声化している）[260]。なので、ＩＰ「tip tapping」とそれ以外では、明確に「無声／有声」もしくは「母音性／子音性」という対立が生み出されている。ちなみに無声閉鎖音は母音性のもっとも低い音素である。

さらに/tip/と/tæp/は共通の音素/t/と/p/を持っており、違いは中間の母音だけだ。このように似た響きと意味を持った言葉が母音だけ対立していることを音対立（antiphony）ということもある[261]。

ここでは母音/i/と/æ/の対立を見ることができる。ここでは/i/はE（ミ）、/æ/はG（ソ）の音高と対応関係にあり、IPである/tip. tæp. piŋ/は/i. æ. i/の関係、つまり「ミ・ソ・ミ」となっている。

ひとつのフレーズとしてアクセントを見てみると、旋律は/tæp/で音が高くなっており、アクセントと旋律は照応している。

音価はあまり強調されていないが、譜例の/tip/にはスタッカート記号をつけていることからわかる通り、きわめて短い発音になっている。

旋律は非常にシンプルで、フリジアン・モード[262]前半の「ミ・ファ・ソ・ラ」の四つの音しか現われず、しかもその軸となる旋律は「ミ」と「ソ」の往復だけで、これがIP内で/i/と/a/に照応している。

IP以外を見てみると、この曲の旋律は基本的に八分音符か四分音符で歌われている。そのなかでもとくに四分音符に割り当てられている語は「sound[saʊnd]」「ground[graʊnd]」「bounce[baʊns]」のような二重母音か「leaves[li:vz]」「feet[fi:t]」のような長母音に限られており、「八分音符＝短母音」、「四分音符＝長母音or二重母音」というように母音がある一定の長さを保っていることがわかる。

いくつかの語の母音性の平均を比べてみるとわかるが、たとえば「strip（/strip/）」のように一音節に短母音が複数の無声閉鎖音で囲まれている場合は母音性が低く（平均3・8）、「made（/meid/）」のように無声閉鎖音がなく、なおかつ長母音や二重母音が現れる場合は母音性が高い（平均6・0）といえる。[263] なので、IP以外の音符は総じて母音性が高いことがわかる。

それに比べて、「tip-tap」は母音性が非常に低い。この語の間隔は二分音符であり、非常にゆっくりとした刻みのなかで歩幅が伝えられているにもかかわらず、実際の発音は四分音符のスタッカートで記されているのでおわかりのように、非常に音価の短い無声閉鎖音と短母音の組み合わせである。

「tip」はスタッカートで発音され、直後に休符があるが、このように文の途中で休符およびスタッカートがあるフレーズはここ以外に現われない。先ほどの「母音＝八分音符」という基本リズムを逸脱した例外的な箇所、有標性のある母音の音価とみることができる。つまりＩＰはそれ以外のパートと比べ、非常に短い音価で離散的に現われている。とくにＢパートは音価が一定の母音が中断することなく連続的に現われるので、なだらかで鈍い印象を持つ。

以上の違いから、ＩＰとそれ以外のパートは前者が「無声／断続的」、後者が「有声／連続的」という特徴を持っていて、対立関係にある。

語頭に無声閉鎖音の登場しない非常に有声性の高い（がゆえに）重たい空気のなかで、唯一明るくて軽くて鋭い響きが反響する。

「tip」と「tapping」はそのサウンドの落差、周りが静かであればあるほど、暗ければ暗いほど、特定の音が大きく鋭く、明るく感じられるという認知の相対性を大いに活用している。なので、「park」のような無声閉鎖音に囲まれた語は有声化したり、音符で分割されたりして、なるべく有声性を上げるようになる。これが、ポーの詩とは違った、静寂の描写という意味である。

無声閉鎖音は母音性が最も低いので、音声よりも音響＝非楽音に近い。つまり無声閉鎖音を声ではないパルスとして響かせ、その対立に母音性の高いものが配置されている。

「tip tapping」という無声閉鎖音の鋭さは詩でも再現されるが、無声閉鎖音を有声化したり、音節を分割して母音性を上げるような読み方は普通されないので、音楽特有の演出だといえる。

もうひとつ、詩では再現することが難しいポイント。それは音の具体性で、ここでは足音のスピードを例に挙げる。

ポーの「鐘の歌」で寒い夜に走る橇が、現実にどのくらいのスピードで走っているのかは知りようがない。なんだか騒がしいのでかなりスピードがあるような気がするが、その時速を計測することはできない。

しかし「Tip Tapping」は歌がその足音を奏でており、そのスピードがありありと伝わってくる。四分音符換算で134ｂｐｍ[注264]のこの曲の一拍目と三拍目、つまり二分音符分の間隔で「tip - tapping」と歩いている彼女は、一歩につき０・８９秒のペースで進んでいる。「Wiki Heights」に書かれた信頼度の低い彼女の身長[注265]から、オムロン社の歩幅目安[注266]で換算すると彼女の歩幅は７４・２５㎝。時速約２・９㎞のスピードで歩いている。女性の通常歩行時の平均速度は約４㎞前後[注267]で、それに比べると相当に遅い。

本書は歌詞の響きを考察するものなので、これらが「歌詞の音響的機能によって導き出された音楽的・言語的構造である」という歌詞音響至上主義風な言い方をしても悪くはないだろう。この表現の意味は、母音性が低く断続的で鋭い語「tip tapping」という音象徴性が、「When my feet hit the ground」というような言葉の文学性・物語性を導き出したり、これによって旋律や音価の構造（たとえば「park」が音符で分断されるなど）が導き出された、ということだ。

しかしこれは同時に完全に真逆のこともいえる。

CamScannerでスキャン

たとえば、作者が最初に「暗闇のなかで足音が響いている様子」といったテーマのようなものを設定していて、それによって無声閉鎖音の響きが無意識に導き出されたり、また（かつて「メロ先」と呼ばれた作り方のように）最初のスタッカートを含む旋律が最初にあって、そこから短母音と無声閉鎖音の響きが導き出されたかもしれない。

これら歌詞の音響や意味内容、音楽の和声や旋律などの源流をどこに求めるかはあまり意味をなさないだろう。

作者が雑誌などのインタビューで「この曲は最初にメロディーが思い浮かんで、それに合う響きの単語を選んで作りました」と発言していれば、この原泉はある意味で確定したとも言える。だが音象徴性はきわめて微妙なレベルで作用しており、作者自身もそうと知らずに適切な音響を選んでいることもあるので、決して本人の言葉も信用してはならない。

いずれにしても、どちらが先でどちらが後かということは問題ではない。歌詞の響きや和声や旋律や言葉の意味はそれぞれ相互に複雑に影響しあっているのだから。

無声閉鎖音の断続的なぶつかりを演出している一つの例として、ラッパー、漢 a.k.a. GAMI の「ヒップホップ・ドリーム」▷29 を聴いてみよう。

この歌は四拍子の八分三連が楽曲の基本リズムを構成するラップソングで、全体的にきわめて語りに近い歌い方は音高をあまり感じない。

しかしヴァースからフック 1:24 に変わると三連符は解放され、十六分音符の閉鎖音の連続と音程の感じられる歌い方へと変化する。

▶29

【譜例】漢 a.k.a. GAMI・ヒップホップ・ドリーム（作曲：I-DEA、作詞：漢 a.k.a. GAMI）

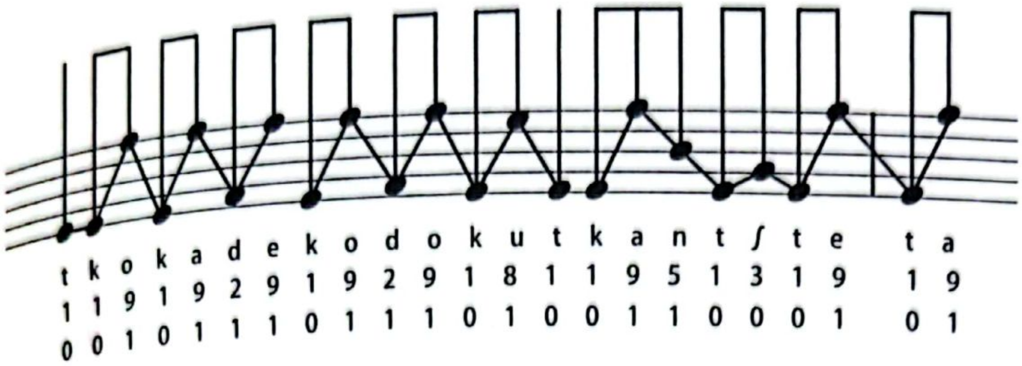
譜例は、そのフック冒頭の旋律と歌詞（仮名と音素）を示したもの。ｂｐｍは114。最初の一小節は無声閉鎖音（に近い発音）と母音のみで構成されている。最初の「ど」は有声閉鎖音だが、無声化して「と」に近い発音になっている。これは無声化閉鎖音と呼ばれ、英語でみられる発音の変化である。

たとえばベッドを意味する英語の「bed」という言葉は厳密にいうと[bed]ではない。この単語を発音するとき、有声閉鎖音[b]は声帯の振動がやや遅れる傾向がある。また最後の[d]は逆に閉鎖を解放するよりもやや早めに声帯の振動を止めてしまう。[注269] つまり/b/も/d/も無声化しているが、「pet」のように無声閉鎖音/p/と/t/にはならない。これを無声化閉鎖音[bed]と表記する。

「ヒップホップ・ドリーム」では最初の「ど」の有声閉鎖音がかなり極端に無声化しているので、二段目の音素表記は/t/とした。同じ現象が「かんじてた」の「じ」でも起きており、「かんちてた」に近い印象。また母音も無声化しており、ほとんど消失している箇所もある。さらにこの部分はフレーズがスタッカート気味に歌われており、子音の破裂音の調音点に影響を与えてはいるものの、母音の音価はかなり短い。

二小節目はやや母音性が高くなり、途中三連符となる部分ではスタッカートはなくなっている。最後「ゆめをみ」の部分は母音性が最も高く、閉鎖音も無声音も現われないので緩やかに音が連なっている。

なので、フックの無声閉鎖音（および無声化閉鎖音）が断続的に十六分音符のペースで現われる強烈な一小節目と、やや母音性の高くなった二小節目にわかれる。



[図]「ヒップホップ・ドリーム」ソノリティ・スコア

三連で刻まれるエレピ風の分散和音と細かなディレイ、これらがこの曲のヴァースでハイハットのような役割（ビート）を演じている。フックでこの音は急激にストップして、かわりに漢の歌が十六分の無声閉鎖音で刻まれる。ここで漢がハイハットの代わりになるような鋭い響きを得るためには、有声子音を無声化したり、母音を無声化するのは理にかなっている。その演出をする目的においては「孤独を感じてた」ではなく「孤独と感じてた」のほうが良いし、「いつでも」ではなく「どこかで」のほうが良い。ただしLOVE PSYCHEDELICOのように極端に母音を無声化したり音節化していないので、歌詞は日本語らしい響きを担保している。

図は最初の小節をソノリティ・スコアにしたもの。母音性の最も低い無声閉鎖音と母音性のもっとも高い低母音が交互に繰り返されて角度の鋭いジグザグを描いている。

ヒップホップの主要な構成要素である「ビート」それ自体を表わす音象徴語は珍しくないが、これはラップがもともとメタフィクション性の高い文化的背景があるからかもしれない。[注270] 一例を挙げると、Creepy Nutsの「生業」では「ドープなビーツ」や「バスドラ発スネア行き」というパンチラインの音響がその言葉が指し示すものを体現している。後者「バスドラ」の/b/は有声の破裂音がバスドラムと重なり、「スネア」では直前の「発」の母音が無声化して一体となった「つす」（/tsɯ/）がスネアと重なっている。

いるわけだが、「バスドラ発スネア行き」では言葉の音響によって意味内容が体現されている。RCサクセションの「雨上がりの夜空に」に現われる有声閉鎖音の/d/と/b/を、音楽家の大谷能生は「破裂音の強調によるビートの強化」と書いている。[271]

哲学者のジョン・L・オースティンは何かを描写したり論じたりするような発言ではなく、何かを行為するような発言について最初に論じた。謎のスカウトマンがある日あなたの家を訪ねてきて、あなたにある仕事を依頼する代わりに「今の仕事の倍の報酬を約束しよう」と言ってきたと想像してみよう。そのとき、スカウトマンはあなたの報酬が倍になったという事実を記述したわけではない。スカウトマンが「約束しよう」といったまさにその瞬間に、約束が遂行されるのだ。スカウトマンは詐欺師で、結局報酬は支払われないかもしれないが、約束それ自体が行なわれなかったわけではない。それは約束が遂行された後に破棄されたというだけだ。これは発言がそれ自体で何かを遂行しているという考え方で、言語遂行論と呼ばれている。これは言語の機能というよりは魔力の機能だが、湯婆婆が「あんたの名前は今日から千だよ」といったその瞬間に、本当に名前が千になるのと同じだ。

「今日もこの歌を歌っている」という発言は行為遂行的なものではなく、「私は今喋っています」という発言と同じで、単なる現在進行形での事実確認、自己描写に過ぎない。ただし、「バスドラ発スネア行き」という事実確認は、一方でその音響自体が言語の指し示す内容を体現している。浜野祥子は音象徴的機能のメリットを「言語的な情報の伝達の妨げにならずに、同時またはほぼ同時に異種の情報を流せること」[272]としている。漢の場合もCreepy Nutsの場合も、パーカッションもしくはビートとしての印象が、言語的な情報伝達の妨げにならずに流されている。

風の音象徴——King Gnuと森山良子の摩擦音

音声は空気の流れによって生み出されるものなので、風や息遣いや空気振動などを示す音象徴語は多い。「ひゅうひゅうと吹く風」▷30と言ったとき、そのオノマトペ自体が風を吹かしている。

次頁の譜例はKing Gnuの「白日」の冒頭を示したもの。

譜面の一番上に書かれている二種類の音型をイコールで示した記号は、三連符を五線で省略していることを示している→273。この楽譜で二つの八分音符がはたでまとめられているものは実際は三連符になっている。ただし厳密に必ず三連符というわけではなく場所によって曖昧だったりする。

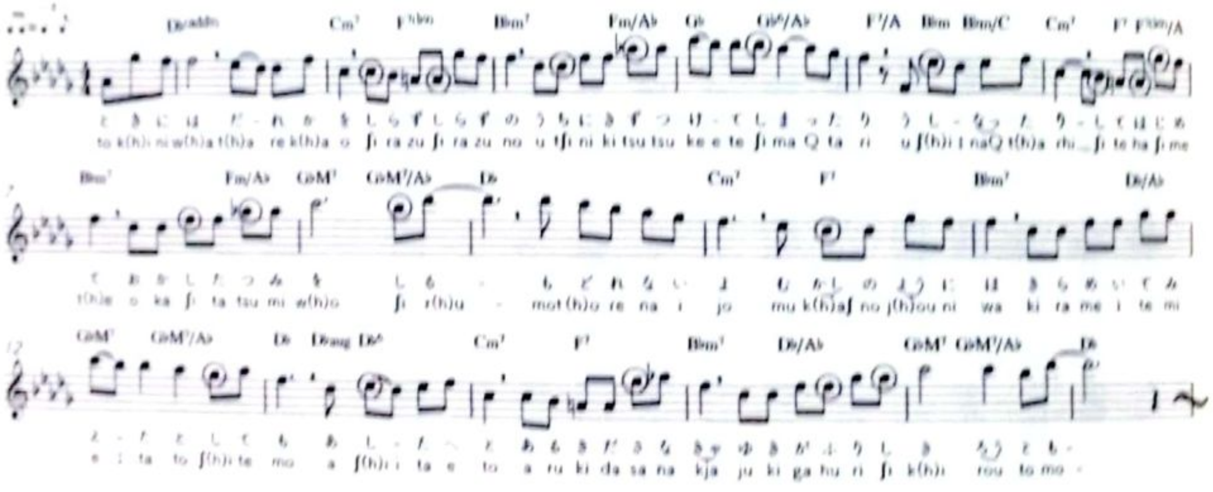
メインボーカルは二人おり、高い声部の井口理(いぐちさとる)のソロか、井口と低い声部の常田大希(つねただいき)のユニゾンで歌われる。

この曲は大きく二つのパートに分かれており、それらが交互に現われる構成になっているが、譜例は最初の井口ソロパートのみを示した。

パートの対比はボーカルと音域の変化(高い声部の井口理の独唱から低い声部の常田大希とのユニゾンへ)や、歌のリズムの変化(三連符から二連符へ)、楽器編成の変化(ピアノ主体からギター主体へ)、楽器の主体的リズムの変化(とくにピアノとベースが全音符から八分音符主体へ)、歌詞の意味内容の変化(不定称で語られる広い一般論から一人称「僕」で語られる個人的体験へ)、聴覚的な音量(ラウドネス)の変化(小から大へ)などによって表わされている。

前者を不定称パート、後者を一人称パートと呼ぶことにする。

▶30



［譜例］King Gnu・白日（作詞・作曲：常田大希）

譜例は不定称パートのみを示しており、この曲の冒頭を飾る部分であり、井口理がソロで歌っている。

譜面にたびたびあらわれるはたてまとめられた八分音符のセットは、実際には三連符に近いリズムで歌われていることに注意。

時々A（ラ）の音にナチュラル記号がついているが、これは井口が音痴だというわけではない。西洋音楽では古くからある方法論で、短音階上の七番目の音（A♭）を半音あげることによって主音に至るまでの気持ちの良い流れをつくる、というもの。これは曲が終わる流れを生み出すためにしばしば用いられ、そのような流れを「終止」という。

A♭を半音上げることでA♭→B♭ではなくA→B♭という半音関係の動きとなる（B♭はこのキーの主音）。音楽用語ではこのような音階は和声的短音階と呼ばれ、このときのAの音を導音と呼ぶ。これによって譜面上はダイアトニックにはない音が表われているが、体感的には何ら違和感はない。

不定称パートは全体として見ればD♭にはじまりD♭に終わるので、長調（key＝D♭）だという風に見えるかもしれないが、調性上重要な役割を果たすドミナント（A♭）が一度も現われない。

逆に短調（key=B♭m）のドミナント（F^7）は何度も現われ、そのたびに「Cm^{7-5} − F^7 − B♭m」というコード進行になっている。この進行は機能和声ではよくそのディグリーネーム（音階を下から順に番号で表わしたもの）から「ツー・ファイヴ・ワン」と呼ばれている[注24]。

譜例には載っていないが、この曲のサビ（つまり一人称パート）は「G♭ − A♭ − D♭」という基本的な終止形「サブドミナント − ドミナント − トニック」が現われるので、長調（D♭メジャーキー）の印象が強まる。

このような転調が違和感のない理由の一つは、D♭キーもB♭mキーもほとんど正体は同じだからだ。この二つのキーは、譜面上の表記（たとえば譜面のシャープやフラットの数）も、押さえる鍵盤の音もほとんどかわらない。ほとんど同じ音を共有しているということだ。この二つの調性は同じスケール上にある長調・短調の関係であり、表裏一体のジキルとハイド、もしくはひょうきんなC-3POと抜け目ないR2D2のような関係だ。西洋音楽では昔から仲の良いいとこ同士のような扱われ方をされていて、バッハから現代のポップスにいたるまで、西洋的な曲はしばしば同じスケール内の長・短調へと転調したがる。音楽理論ではこの二人の関係は「平行調」と呼ばれて固い絆を結んでいる。

歌詞は基本的に一音符にひらがなが一つ対応しており、モーラ言語で歌われていることがわかる。例外的な箇所は十一小節目の「かし」と十七小節目の「ろう」で、前者は母音の無声化、後者は二重母音の音節化である。

このパートの歌詞の最大の特徴は無声摩擦音。無声摩擦音は日本語ではサ行とハ行にあらわれ、有声になるとザ行に登場する[注25]。サ行は基本的に/s/で表わされるが、調音点の違う「シ」は/ʃ/（無声後部歯茎摩擦音）、ヒは/ç/（無声硬口蓋摩擦音）で表わされるが、譜例ではすべて/s/で表記した。

無声摩擦音/ʃ/、/s/、/h/が現われる音符は丸で囲んである。

無声摩擦音が頻発する理由は、歌詞のなかに「サ行」や「ハ行」がたくさんあるからというだけではない。別の理由の一つは、ところどころで有声音が無声化していることも関係している。二小節目「だれかを」の「だ」は「た」に近い発音になっており、十小節目「戻れないよ」の「ど」も「と」に近い発音になっている。

有声摩擦音も同じで、七小節目「はじめて」はの「じ」は「し」に近い発音になっている他、四小節目「傷つけて」の「ず」は「つ」（[tsu]）に近くなっている。

さらに無声摩擦音の印象が高まる理由は他にもある。

このパート全体で井口の歌は息の声（breathy voice）を伴っている。息の声とは、声門が大きく開いた状態で強い呼気を伴ったもので、英語の「happy」の語頭を強めて発音したときにきこえる息の音（[h]）のことをいう。譜例の音素表記された歌詞に「(h)」のように表記してあるところが息の声を表わしている。

息の声は発音としては無声摩擦音に近く、日本語でこれを極端にやった場合、すべて「ハ行」の発音に聞こえてしまう。

譜例中に「(h)」で示しているのは息の声だけではない。これを聞き取って息の声と区別することは難しいが、もうひとつは「有気」と呼ばれるものだ。たとえば最初の小節「とき」が/tok(h)i/となっているのがそうで、/k/のような閉鎖音の解放の直後に現われる気息（aspiration）のこと。

日本語では有気／無気の対立はなく、弁別性には影響をあたえないが、これも極端にやりすぎると「とき→ときひ」のようにハ行にきこえてしまう。

これらの要素――音素/j/の頻出、有声摩擦音の無声化、息の声、有気――が重なることで、このパートは無声摩擦音の印象が非常に高くなっている。この印象は、ボーカルの息継ぎの音がミキシング上の処理で強調されていることからもいっそう強くなっている。息継ぎのタイミングは譜例に「,」の記号で示している。

不定称パートの無声摩擦音はどのようなものを象徴するだろうか。

歌詞の言葉の意味内容においては、「不定称パート／一人称パート」の対立は、「冬／冬から春」「大過去から過去／現在から未来」「失う／失ってから再会まで」といったような対立を見出せる。大過去というのは、過去のある時点から見た過去のことで、「もう戻れないよ／昔のようには」は、回想された過去からさらに過去を表わしている。言語的な意味内容と照らし合わせるかぎり、これらは明確に対比されてはいないようだ。

たとえば、不定称パートは過去から現在までを表わしているが、一人称パートは現在から未来までを含み、その境界線は曖昧なグラデーションになっている。無声摩擦音の響きが前者の「冬・過去・失う」などの象徴として機能しているかどうかは別として、それらの言葉の印象の、なんらかの側面を強めていることは確かだ。

それを言葉で断定することは難しいが、無声摩擦音の最大の特徴は空気の流れである。

摩擦音/h/は「ひゅるり／ふわふわ／ひゅーひゅー／ふっ／ひらり／ひそひそ／フーン」など、風を表わすオノマトペが多く、摩擦音/ɕ/は滑らかさや流動性などを表わす「サッ／スッ」から派生して静けさ「シーン／しんしん」などを意味することが多い。

実際、摩擦音は日本語の音韻のなかでは最も空気の流れが強い[13]。

また「ひゅーひゅー」より「びゅーびゅー」のほうが風が強く感じるように、日本語のオノマトペには、静音と濁音の大小喚起という音象徴性の体系がある。なので不定称パートの雪景色は、それほど風は強くなく、うるさいというよりは静かな様子だということだ。

この静けさは、演奏の楽器構成や基本リズムによっても表現されている。不定称パート以外では、ベースとドラムが八分音符を基本とするリズムを生み出し、歪んだギターのカッティング、ボーカルはソロではなくオクターブのユニゾンで歌われる。対して不定称パートは、全音符を基本としてピアノとベース、ソロボーカルで歌われる。

なので不定称パートの有気を含めた無声摩擦音の響きは、このパートで唯一情景描写される「雪」というたった一つの語と合わさって、「静けさ／寒さ／冷たさ」などを想起させるのに十分だと思える。

認知心理学者の苧阪直行は、人々がオノマトペからどのような言葉を連想するかを実験した。[277] 実験では四六九語のオノマトペを用いて、二九〇人の大学生が被験者となり、あるオノマトペ（たとえば「ヒュウヒュウ」）をみて思いつく言葉を一つだけ自由に書くものだ。それによると、無声摩擦音から始まるオノマトペから最も多く連想された言葉のうち、自然に関するものは「風」（「ヒュウヒュウ」など）が最も多く、次いで「雪」（シンシン）、「雨」（「シトシト」など）だった。感情に関連する語で最も多かったのは圧倒的に「泣く」（「シクシク」など）であり、また動作で最も多かったのは「歩く」（「シズシズ」など）であった。また無声摩擦音から連想される感情に関連する語は「泣く」に限らずネガティブなものが多かった。

ところで、歌詞をこのように分析するときにふと疑問に思うのは、歌詞とはどこまでを歌詞と呼ぶべきか、ということだ。

たとえば、歌詞のなかにサ行が頻出するというのは間違いなく歌詞についてだろう。しかし、有気や息の声で歌われるというのは、歌詞というよりは歌い方の問題だ。私はこれまでこの問題についてあえて触れてこなかったが、歌詞の響きについて考えるときに、歌い方の問題——発音や発声法——を抜きにして考えることはできない。

坂本九は「上を向いて歩こう」を「ウヘホムフイテ」と歌ったが、それが作詞家の永六輔から指摘されている以上、坂本は書かれた歌詞とは違うものを歌った、と考えるべきだろう。

実際、私はこれを一種の作詞だと考えている。

ボーカルは歌いながら常に作詞行為をしているのだ。坂本は/uewomuite/という音素を逸脱して/uhehomuhuite/という歌詞を作詞した。これは普段私たちが使っているような意味での作詞とは違うので、私は少し漠然と「作詞的行為（lyric act）」と呼んでいる。

たとえばウィスパーボイスについて考えてみよう。

ウィスパーという言葉の意味は、厳密には声帯を振動させないことを意味するが、慣用的にウィスパーボイスといったときには、必ずしも声帯を振動させないわけではない。それは息の声の多用であり、いくつかの有声音の無声化、倍音構成が複雑になるせいで生じる旋律の曖昧化、などを含む。

息の声は発声法であり、無声化は発音の変化＝作詞的行為であり、旋律の変化は作曲的行為といえる。

このように、普段は歌い方の問題だとされているものは、歌詞やメロディーといった他のさまざまな要素を変化させる。

そのような理由からウィスパーボイスは、伝統的な西洋音楽では疎まれる傾向があり、一種の「声の調節障害」[279]と捉えられていた。

私たちが普段使っている意味としての作詞とは別に、歌詞の印象に大きく関わるようなボーカルの問題を私は「スティル（style）」[280]と呼んでいる。日本語では「声体」といっても良いが、これは同音の「声帯」と区別できないのであまりふさわしくない。また英語風に「スタイル」というと、この言葉が外来語としてさまざまな意味を持ってしまうので、これもふさわしくない。なので、あまり馴染みのないフランス語の発音に似せて「スティル」ということで、ボーカルの歌詞に関わる癖や偏りについて考えることにした。

私は歌詞の響きの印象について考えるときに、ボーカルのスティルについても同時に考えなければならないと思うし、そもそもこの二つをはっきりと分断して考えることは不可能だと思う。ボーカルは常に歌いながら歌詞の印象を変化させているので、同じ歌を違うボーカルが歌う場合に、歌詞の印象も変化する。

ボーカルの発声法が歌詞と不可分であるという例をひとつ挙げよう[281]。

breathy voiceという発声法について考えてみよう。この発声法がどんなものかわからない人は[▽31]、おそらく最も有名な例、マリリン・モンローのケネディ大統領に向けた誕生日の歌を検索して聴いてみると良い。彼女が大統領の前で歌う直前に、一度だけマイクに向かって発声の確認をするのを見逃してはならない。「はあ」とため息のような声をもらすのだが、これがこの発声法の準備運動だ。

breathy voiceは歌いながら息をぞんぶんに漏らしていく。本来の歌がホースで水を出しているようなものだとしたら、breathy voiceはホースにいくつも穴が空いていて、それらからダラダラと水（実際には息）がこぼれ落ちていくような歌い方だ。

この発声法の行く末がただ単に歌手だけに委ねられているわけではないことは、誕生日の歌の歌詞をもう一度よく考えてみるとわかる。

Happy birthday to you
Happy birthday to you
Happy birthday, dear...
Happy birthday to you

おわかりのとおり、この歌のbreathy voiceを司っているのは、歌詞のフレーズの最初に登場する/h/の音素である。

/h/の無声摩擦音は、口から息を吐きながら/hhhhhh....../というように無限に伸ばすことができ、なおかつ声帯が振動しない。まさにbreathy voiceそのものなのだ。

そもそもbreathy voiceは音声学的に、すべての母音に[h]が加わるというふうに解釈できる。なので、歌い手はもともとの歌詞に/h/の音素が見当たらなかったとしても無理やり[h]を生み出す。しかしもとから歌詞に/h/が挿入されていると、歌い手はガソリンスタンドに立ち寄るように/h/を確保して、十分な息漏れ声とともに車を発進させることができる。

▶32

森山良子「さとうきび畑」▽32は一曲のなかに六十六回も登場する「ざわわ」というオノマトペの発音が曲のなかで微妙に変化する。

実際、一回目の「ざわわ」はやや無声化しており、その後、無声化することはない。それは一曲のなかで変化するだけでなく、ライブ演奏などで毎度違った形で、さまざまに変化する。

風を表わすこの語の有声摩擦音/z/は/zzzzz/のように伸ばすことができ、また/zzzzsssss/のように無声・有声を途中で切り替えることもできる（/zzzzz/のときには声帯が振動して、/sssss/のときには振動しない）。

このような摩擦音の長さ・強さ・声帯振動の有無は、この曲ではそのまま風の強さをあらわす。ライブでは、サビ直前の「日差しのなかで」の「ʃi」は極端に伸ばされ、「日差し……」でテンポも遅くなる。「……のなかで」でしばし無音となり、テンポが回復してサビに入る。これは音楽ではブレイクと呼ばれる手法だが、無声摩擦音「ʃ」が示す静かな風から、サビの大きな/z/の風へと劇的に変化する。

この曲では、ボーカルの作詞的行為が風の強度を操っているといえるのだ。
そのような音象徴性を森山良子は直後に短いフレーズで示している。

風が通りぬけるだけ

音素の対立——宇多田ヒカルから

サピアが実験で確認したように、母音/a/と/i/は大きいものと小さいものを感じさせる。

ここでは歌詞のなかで母音がどのように対立することができるかを、宇多田ヒカルのアルバム『BADモード』を例に考えたい。

次頁の上の譜例はリードトラック「BADモード」▽33 の歌い出し七小節をひらがなと音素で記譜したもの。

モーラ言語で歌われているが、アクセントとメロディーは一致していないので言語詞ではない。この曲は/i/からはじまるが、この音がまさにAメロ全体を象徴しているといって良いだろう。このパートは/i/が頻発するのに加え、レ（D）でそれが登場する傾向がある。

音符をまるで囲んでいるのは、/i/だけではなく、あまり出てこない/u/の音も含めている。この二つは母音のなかでもあまり口を開けない——つまり舌が高い位置にある——ので、高母音と呼ばれている。

高母音と対立する、口を大きく開ける——つまり舌が低い位置にある——母音は低母音と呼ばれ、次のパートで頻出することになる。

▶33

［譜例］宇多田ヒカル - BADモード（作曲：宇多田ヒカル/Jodi Dean Milliner、作詞：宇多田ヒカル） 冒頭

［譜例］BADモード　Bパート

次の譜例は、先ほどのパートに続くBパート。冒頭から/o/が登場するが、この小節はほとんど母音は/o/だけで構成されている。

先ほどとは逆に、まるのついた音符は低母音を表わしている。二小節目は完全に低母音だけで構成されている。

最初のフレーズ「そっとみまもろうか」の最後の長母音/oː/は三つの音符に分割されて二部音符分の長さになっている。

/o/だけでなく/a/もこのパートで特徴的に現われる。

三つのフレーズ「そっと見守ろうか／それとも直球できいてみようか／傷つけてしまわないか」はそれぞれ/a/で終わる。前半がとくに/o/が多いのに対して、最後の小節は/a/が頻出し、/a/で終わる。この母音の印象は引き継がれ、この後のサビでは/a/から始まる。

タイトル「BADモード」も/bad. moːdo/（「BAD」は英語風に、「モード」は日本語風に発音される）のように母音/a/と/o/で構成されている。

なので全体として低母音、とくに/a/と/o/が優勢だが、Aメロだけが/i/の特徴＝有標性（目立っているという程度の意味）を持っている。

この特異性は、たとえば/a/と/i/の大小の喚起に合わせて考えると、最初の「いつもやさしくていい子な君が」は、後半に比べて小ささを喚起させる。母音の特徴から「あなた/anata/は大きく、君/kimi/は小さい」という表現が正しければ、この曲の冒頭に登場する「君」は小さなものを連想させるかもしれない。歌詞の言語的な意味内容と合わせて考えると、子供や小型の犬や猫のような。

母音の対立は、同じアルバムに収録されている「One Last Kiss」▷34にも現われる。

次頁の上の譜例は「One Last Kiss」の冒頭八小節の旋律と歌詞（ひらがなと音素）を示した。

この曲は母音/a/から始まるのに加え、このパート全体を通して/a/が頻出する。

この特徴は「BADモード」のときと同じで、そのパートを代表する音素が出だしの音に選ばれている。まるで囲まれた音符は母音/a/を示している。

二、四、六小節目に出てくる、休符のあとのスタッカートぎみの四部音符がこのパートの特徴だが、これらはすべて母音/a/でしか現われない。「なんてことはなかった・わ」「とっくに出会ってたか・ら」「あの日動き出したはぐる・ま」（「・」は休符の位置）の最後のモーラがそれに当たる。

また、休符とスタッカートはないが、同じ音型の「はじめてのルーブルは」「私だけのモナリザ」「はじめてあなたをみた」も母音/a/ではじまり/a/で終わる。

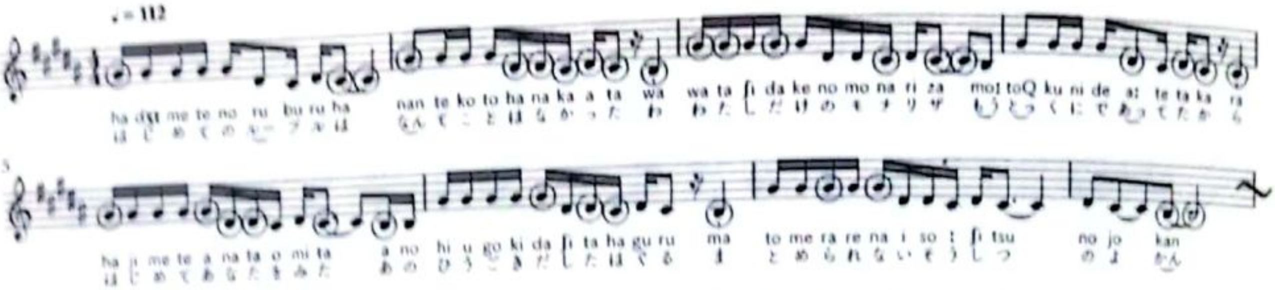
この特徴はAパートに特異的なもので、これ以後、母音/o/が優勢になっていく。サビになるとそれは極端になり、ほとんど母音/o/だけで構成されるフレーズが繰り返される。

次の譜例はサビの三小節分。

ヴォカリーズ風の歌なので、歌詞は音素のみを表記している。

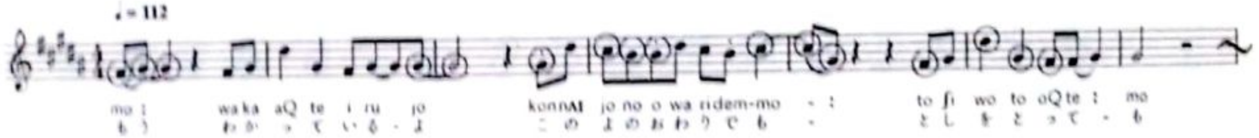
▶34

CamScannerでスキャン



[譜例]宇多田ヒカル - One Last Kiss（作詞作曲：宇多田ヒカル）冒頭

[譜例]宇多田ヒカル - One Last Kiss サビ



[譜例]宇多田ヒカル - One Last Kiss ブレイクパート

ほとんど母音/o/だけで構成されたこの短いフレーズは、二回繰り返される。

繰り返しの間に挿入されるフレーズ「忘れたくないこと」「I love you more than you'll ever know」は、それぞれ母音/a/で始まり/o/で終わる（「know」は、通常/u/で終わる）。

ここでのメロディーのリズムはAメロとは明らかに違うので、突然現われたように見えるかもしれないが、実際に音楽を聴くとそうではないことがわかる。このメロディーのリズムはイントロから伴奏のシンセサイザーやリズムパートで奏でられている。ここにきて伴奏のリズムと歌のリズムが重なって一体となると同時に母音が/o/に変化する。

次の譜例は同曲のブレイクパート、もしくはCメロといわれるパート。一番、二番の歌が終わった後に譜例のパートになる。

ここでも母音/o/があらわれる音符はまるで囲んである。

このように、ある母音にターゲットを絞って作られる歌詞は珍しくない。これはおそらく、特定の場所に限って子音や母音を配置する押韻とは逆の効果が得られるだろう。

押韻は特定の場所が際立つことで韻律を生み出す効果がある。

しかし譜例のように全体的に特定の母音を散りばめると、押韻とは逆に何の韻律も生み出しはしない。音韻的な特徴からはフォーカスすべき場所がないように感じる。それよりも、次のパートへと移ったときに、別の母音へと移行することで印象を劇的なものにする効果がある。

たとえば「デザイン あのテーマ」（作詞・作曲：小山田圭吾）は、楽曲全体が「あ」だけで構成されているので、このような有標性はまったくないことになる。なので、母音「あ」から感じるさまざまなイメージ——たとえば/i/よりも大きい——は、ほとんどなくなってしまう。

比較するものがなければ印象も失われる。

ももいろクローバーZ「ココ☆ナツ」▷35（作詞・作曲：前山田健一）もサビで「コココーコココッコッコー」というフレーズが連続して歌われるが、それまでも「かきくけココナツ」といったように無声閉鎖音/k/や母音の/o/はよく出てくるので、この特徴的なサビも、音韻的に劇的な変化があるようには思えない。この曲で仮にサビ以外の場所で/k/や/o/があまり登場しなかったとしたら、サビになったときの印象の変化はより大きなものになるだろう。

とはいえ、そのような音素対立によって印象の変化を生み出すことが良いか悪いかは作詞家の狙いによる。

パートごとの音素対立のお手本は、与謝野晶子『みだれ髪』のなかにみることができる。

▶35

くろ髪の千すじの髪のみだれ髪かつおもひみだれおもひみだるる

この短歌は前半（上の句）が無声子音の頭韻によって特徴づけられ、後半（下の句）は有声音によって特徴づけられる。

/kurokamino. tʃisudʒinokamino. midaregami. katsu.（太字は無声音）
/omoimidare. omoimidaruru/（すべて有声音）

本書では、歌詞のなかの音（＝発音）とボーカル自体の音色（＝声色、発声法）を意図的に区別してきたが、実のところ、これら二つは実質的には同じものだ。なぜならどちらも音響学的な観点から言えば、音色の違いに過ぎないからだ。なので、この節の最後に渋々ながら、難しくてうんざりする音響学の基礎について書かなければならない。音声学者のＪ・Ｃ・キャットフォードの言うように「基礎的で実用的な音声学の熟練のためには、話しことばの音響学の深い知識は必要ない」としても。

これまで母音（たとえば[i]と[o]）の違いを舌の位置が高いか低いかというように、調音上の観点から説明してきた。
ここで別の見方を考えてみよう。
つまり「明るい母音」や「暗い母音」といった印象についてだ。どうも私たちは、[i]は明るく、軽いように感じ、[o]は暗く、重たいように感じるようだ。

そもそも「あ・い・う・え・お」といった母音は、何が違うのだろうか。

調音音声学としての観点から言えばそれは舌の位置が高いとか低いとかいったような解剖学的な違いで説明できる。

私たちは、「耳／桃」という二つの言葉を聴いて、これらの発音の違いをいとも簡単に、高速で理解する。しかし私たちは瞬時に発話者の舌の位置や唇の丸みを判別しているわけではない。私たちが判別しているのは舌の位置ではなく、これら一つ一つの発音の音響的な特性の違いだ。つまり音響的な観点から言えば、発音の違いは音色の違いだといえる▼283。

考えてみると、音色とは不思議なものだ。

私たちは音楽を聴いて、それが何の楽器で演奏されているか区別することができる。もちろんクラシック音楽に使われる楽器の知識がなければ『春の祭典』の最初に流れる旋律がファゴットによるものだと言い当てることはできないかもしれないが、布袋寅泰（ほていともやす）のギターではないことはわかるはずだ。しばしば熟練のミュージシャンは楽器の種類がわかるだけでなく、ほとんど同じ構造を持った楽器であっても音色の微妙な違いを聴き分けて、自分に合った究極の名器を探し求める。

母音は、同じ楽器（人間）から奏でられるにもかかわらず、熟練した音声学者ではなくても、誰でも瞬時に聴き分けることができる音色だ。舌の位置や唇の形によって音色が変化するというのは、同じヴァイオリンから奏でられるボウイング奏法とピッチカート奏法の違いのような、演奏法上の違いだ。

ひとつの音色は、さまざまな高さの音（倍音）が重なり合って構成されている。

ピアノの「ド」の音を鳴らすと、確かに「ド」の音が聴こえるが、実は「ソ」や「ミ」や「シ♭」の音も同時に鳴っている。これは倍音と呼ばれ、普段これらの音を意識することはないが、この重なり具合によってピアノの音色やギターの音色が違うように感じるのだ。音色とは、それがたった一音にしか聴こえなかったとしても、実際にはさまざまな音が複雑に絡み合って実現されているということだ。

ひとつの音色を構成する複雑な音の重なりは「スペクトル」と呼ばれている。

スペクトルは、たとえばホワイトノイズのようにまんべんなくさまざまな高さの音が入り乱れている場合もあるが、多くの心地よい音色は、際立って鳴っている部分とそうでない部分にわけることができる。たとえるなら、音という建物を支える鉄骨のようなものだ。この鉄骨がどのように配置されているかによって、音色が違ったものとして聴こえるのだ。音の鉄骨は音響学では「フォルマント」と呼ばれており、一九四〇年代以後はスペクトログラフによって目で見ることができる。

フォルマントは低い音から順に第一フォルマント（F1）、第二フォルマント（F2）……と区別されるが、母音のF1とF2の平均的な周波数（男性）は以下の通り。

[i]	[e]	[a]	[o]	[u]
F1 240Hz／F2 2400Hz	F1 390Hz／F2 2300Hz	F1 850Hz／F2 1610Hz	F1 360Hz／F2 640Hz	F1 250Hz／F2 595Hz

CamScannerでスキャン

それぞれの母音の音の高さが違うように見えるが、そうではない。

私たちが高い音や低い音だと感じるのは倍音ではなく基本周波数（しばしばF0と呼ばれる）によるからだ。

F1とF2の周波数の違いは、認知としての音の高さではなく、音色の違いだ。基本的に母音は二つのフォルマントの違いによって説明することができる。

たとえば[a][i][e]は他の母音にくらべて、第二フォルマントが高い周波数を持っている。言い換えるなら、[a][i][e]は高いエネルギーが高周波帯に集中しているということで、これが私たちに「明るさ」を想起させる理由として説明される。

ヤーコブソンは母音を「鋭音／重音」という弁別的特徴によってわけることができるとした[184]。つまり第二フォルマントが高いものが鋭音、低いものが重音。日本語の母音でいえば「い・え」が鋭音、「お・う」が重音として分けることができる[185]。前者は明るいもしくは鋭い母音として知覚され、後者は暗いもしくは重い母音として知覚される。

本書の最初に引用した、井上陽水の「高い音で伸ばすときは、ウよりもイの方がちょっと良いんじゃないか」という言葉は、鋭音「イ」と重音「ウ」の印象の違いとして説明できるだろう。

このように母音の音色としての特性は音響学によって説明されることで、その印象の拠り所をさぐることができるのだ。

「鋭音／重音」の対立は第四章の最後に扱うことになる。

CamScannerでスキャン

愛してるの響き――共感覚的なメタファー

これまで本書では歌詞の響きの印象について述べてきた。しかしここでは一転して、歌詞の文学的な技法――レトリック――と音声の関係性を確認することにしてみようと思う。

レトリックというのは日本語で修辞学や修辞法などと呼ばれ、ワインをテイスティングするときや、ツイッターのフォロワーから個性的な芸術肌の人だと思われたいときなどに多少は役立つものの、一般的には文章を無駄に着飾るだけの自己満足的な技巧だと思われている。「そういうことだったのか！」と目からウロコが落ちると評判の『すっきりわかる！超訳「哲学用語」事典』によると、レトリックは「美しく飾りたてた言葉／実質を伴わないうわべだけの言葉」[286]である。さらにいうと、レトリックは言語学においてはほとんど語られてこなかった。[287] とくにレトリックの花形ともいえる「メタファー（隠喩）」は、単に「言葉のあや」であり、詩人や芸術家が使う分にはまあ良いのだが、言語学の研究対象には到底ならないと考えられていた。

ここで簡単に用語の説明をしておこう。

メタファー（隠喩）は、喩えの一種。「あなたは太陽だ」という表現はメタファーで、「あなたはとても明るい性格の人だ」という表現とほとんど同じ意味だ。明るいという人柄を、同じく明るい太陽にたとえている。もっと丁寧に「あなたはまるで太陽のように明るい」というとき、「まるで」や「のように」という言葉が「これはたとえですよ」という注意書きの役割を果たしている。これはメタファーではなくシミリー（直喩）と呼んで区別されている。

私がついさっき三十秒ほどで思いついた「マドレーヌ音頭」というタイトルの架空の歌を想像してほしい。

思春期の男女の《みずみずしい》恋心をテーマに作った歌だ。恋の「甘さ」を「マドレーヌ」に、心踊るワクワク感を「音頭」に喩えた文学的なメタファーによるタイトルだが、サビでは同じフレーズが何度も繰り返される。この曲はなかなかコミカルな響きを持っていて嫌いではないが、私が意図したような物語を表現することはできなかった。というのも、この曲はまだ大人とも子供ともとれない中間的な時期の少年少女の心を描きたかったのだが、私にとって「マドレーヌ音頭」という言葉の響きはどことなく重たく、どろどろとした恋愛のように思えるのだ。

ほとんど同じ方法論でつくられた中田ヤスタカによる（そしてPerfumeが歌う）「チョコレイト・ディスコ」▷36には、「マドレーヌ音頭」にはない軽やかさが感じられる。タイトルと同じ「チョコレイト・ディスコ」という無声閉鎖音の多い言葉の繰り返しによるサビは軽やかで、サビの後にもさらなる無声子音が押し寄せる。「計算する女の子／期待してる男の子／ときめいてる女の子／気にしないふり男の子」というように。

これまで本書では歌詞の響きの印象について述べてきた。しかしここでは一転して、歌詞の文学的な考察の重要性を再確認する。というのも、歌詞の響きが象徴するものは、まずもって文学的な技巧、とくにメタファーと呼ばれる修辞技法と不可分だからだ。

音象徴と共感覚の似ている部分についてはすでに書いたが、今度はメタファーと共感覚の似ている部分について考えてみたい。

▶36

「チョコレイト・ディスコ」というサビの繰り返しを作詞するということは、音の響きについて考えながら文学的なレトリックについても同時に考えている、ということだ。そしてそれこそがクロスモーダルな言葉——音象徴——の真の意味だ。

ラマチャンドランとハバードがいうように、メタファーにはクロスモーダルな感覚に基づくものが非常に多い。[311]

「やわらかい音」や「うるさい色づかい」という表現がどこかしっくりくるのは、共感覚と同じような、私たちの五感のなんらかの連結を物語っているように思える。やわらかい音やかたい音があるとはいっても、私たちは音を触(さわ)れるわけではない。うるさい色使いの絵画を観たときに、耳を塞いだとしても意味はない。にもかかわらずこのような表現がまとを得ており、逆に「アンモニア臭の音」や「高い触感」などはなぜだか適切には感じない。メタファーはどうも詩人のたわごとではないようなのだ。

言語学者ジョージ・レイコフと哲学者マーク・ジョンソンによる『レトリックと人生』[289]は、おそらくこのことを最も的確に示した本だろう。彼らによるとメタファーが言葉遣いの問題だけではないどころか、私たちは普段メタファーによって認識し、メタファーによって思考しているというのだった。そのような心的レベルのメタファーは「概念メタファー（conceptual metaphor）」と呼ばれ、これが元となって日常的なメタファーが生み出されている。[290]なかでも「方向性のメタファー」と呼ばれる種類の概念メタファーは「上下」という、私たちの身体的な経験から生まれる生得的な感覚に基づいているといわれている。

方向性のメタファーの例をいくつかピックアップしてみよう。

●楽しいことは上、悲しいことは下（HAPPY IS UP; SAD IS DOWN）[注291]

気分は上々だ。（I'm feeling up）

上機嫌だね。（You're in high spirits）

彼女のことを考えるといつも胸が高鳴る。（Thinking about her always gives me a lift）

気分が沈んでいる。（I'm feeling down）

落胆している。（I'm depressed）

●意識は上、無意識は下（CONCIOUS IS UP; UNCONCIOUS IS DOWN）

起きろ。（Get up. / Wake up）

眠りに落ちた（He fell asleep）

昏睡状態に陥った（He sank into a coma）

これまで何気なく「気分が上がる」という言葉をきいてきたが、これがはっきりとメタファーであると認識することはあまりない。たしかに、気分が上がるという表現は喩えであることに間違いない。気分というものは物体ではないので、上がったり下がったりすることはないし、転がったり破裂したりすることもなければ、うっかり電車に置き忘れて紛失届を出すこともない。「気分を電車に置き忘れる」というとかなりシュールな色味を帯びてくるが、「気分が落ち込んだ」という表現はまったく違和感がなく、それがメタファーであることすら忘れてしまうほどだ。

CamScannerでスキャン

このようにあまりにも慣用的な比喩は「死喩（dead metaphor）」と呼ばれ、一般的なメタファーとは区別されているが、境界線は曖昧であり、両者の違いは十分に研究されてはいない[292]。これが自然だと思える理由は、これが単に文学的な表現（つまり言葉のあや）だけではなく、私たちの認知や思考と一致している部分があるからだ。

これに関するレイコフとジョンソンの説明はかなり曖昧模糊で、「悲しいことがあったり、気分が沈んでいるときはうなだれた姿勢になり、元気はつらつとしているときはまっすぐな姿勢になるのが普通である」[293]と書かれてあるのみだ。

言い換えるなら、「気分が上がる」ときには、落ち込んでいるときに比べて実際に身体が高い位置にあることが多かったということだ。認知言語学者[294]の谷口一美は「感情と姿勢の上下が共起しているためにこれらが対応づけられている」[295]と書いている。サイトウィックとイーグルマンは、多くの哺乳類に認められる身体基盤によって方向性のメタファーを説明する。

これらのメタファーの身体的な基盤は、大半の哺乳類が身体を横たえて眠り、目覚めると立ち上がることだ。したがって、満足のいく状態、支配力、そのほかよいとされているものはみな「上」だ[296]。

たとえば、獲物を捉えるときには、捕食者は上に覆い被さり、食べられる側は下になる。ここから「健康と生命は上、病気と死は下（HEALTH AND LIFE ARE UP; SICKNESE AND DEATH ARE DOWN）」というメタファーが生まれ（病に倒れる）、「支配力や力があることは上、支配されたり力に服従することは下（HAVING CONTROL or FORCE IS UP; BEING SUBJECT TO CONTROL or FORCE IS DOWN）」というメタファーが生まれる（上司、部下）。

ラマチャンドランは、方向性のメタファー（「気分が上がる」）とクロスモーダルなメタファー（「うるさい（派手な）シャツ」「鋭い（匂いの）チーズ」など）とを分けて考えており、脳のなかのとくに角回を中心として、前者が右半球、後者が左半球が担っていると推測している。[207] サイトウィックらは共感覚がメタファーを生み出し、さらにメタファーが言語を生み出したと説明する。[208]

スピッツのミリオンセールスを記録した三曲「ロビンソン」▷37「チェリー」▷38「空も飛べるはず」▷39を例に、下から上への方向性について考えてみる。[209]

これら三曲はいずれもメロディーが比較的低い声部のAメロから、比較的高い声部のサビにかけて上昇していく。これに伴い、歌詞の言葉の意味性も下から上へと上昇する。これを「悲しい＝下」から「楽しい＝上」への上昇として言葉をピックアップすると、Aメロは「河原の道／自転車／曲がりくねった道／黄色い砂／砂漠」などの地上を表わす言葉とともに、「切ない日々／二度と戻れない／微熱／隠したナイフ／思い込みの恋」といったネガティブな言葉が対応している。

一方、サビは「宇宙の風／自由に空も飛べる／空に浮かべたら」といった高い位置を表わす言葉とともに「二人だけの国／愛してる／強くなれる／喜び／君と出会った奇跡」といったポジティブな言葉が対応している。

低い声部から高い声部へと移るにつれて物語が明るくなるというのは、音響心理学ではよく知られている「高い音＝明るい／低い音＝暗い」というクロスモーダルな現象によって説明される。音の高さに明るさを関連づけるという感覚は子供から大人まで共通しており、心理学者のローレンス・マークスらの研究によると、わずか四歳の子供でも低い音は暗く感じ、高い音は明るく感じている。[210]

▶39 ▶38 ▶37

CamScannerでスキャン

スピッツのミリオン・ヒット曲が下から上へというシンプルな方向性のメタファーによって音楽的構造が影響を受けているからといって、作詞の草野正宗が共感覚者であるとか、驚異的に詩的想像力の豊かなミュージシャンだと言いたいわけではない。

むしろここに見られる音楽的な構造は多くの人に共通して体験された知覚に基づくものであり、これらの曲は特別だというよりはきわめて自然だといったほうが良いだろう。ただし、アーティストが表現するものが多くの人に共感されるような自然で凡庸なものか、あまり共感されない特別で唯一無二なものかという違いは、アーティストの才能や曲の評価とはあまり関係がない。

知覚体験に基づいたメタファーと音楽的な構造（メロディーやリズムなど）と歌詞の音響が一致していたりしていなかったりすることによって、全体的な印象は強められたり弱められたりする。

メタファーはレイコフが指摘しているように、それが備えているある面を強調するかわりに、他の面を隠してしまう。メタファーはもちろん言葉をそのまま字義通りに受け取ることはできないが、かといって簡単に別の表現に言い換えることはできない。

「明るい音」というクロスモーダルなメタファー（普段はこれがメタファーだとすら思わない＝死喩）を、メタファーなしに表現することは難しい。明るい音、というのがたとえば歌詞の音素について言っているのだとするとそれは「鋭音」を意味しているかもしれないし、音高についてだとしたら高い音（高い音、という表現がそもそもメタファーだが）かもしれないし、和声について話しているのだとしたら長三和音のことを指しているかもしれないし、音色のことを話しているのだとしたら鉄琴のような音色（倍音構成）のことを指しているかもしれない。

ペンタトニックとブルーノートの言語——藤井風のまつり

映画『未知との遭遇』の五つの音「レ・ミ・ド・（オクターブ下の）ド・ソ」による旋律が登場人物たちを謎の山へと誘き寄せるように、歌のメロディーはそれに関連するさまざまなものを呼びよせる。ライトモチーフと呼ばれる短いメロディーは、一つの記号として、ミームとして何度も引用され、共有され、拡散されて、少しずつ意味合いを変化させていった。

フランク・レッサーが「If I Were A Bell」▷40 を作ったとき、「私がもしベルだったら」というフレーズを受けて完全四度、短三度、完全五度下へと下行する四つの音でベルを表わした。しかしそれがマイルス・デイヴィスによって演奏される▷41とき、ビッグ・ベンの鐘として知られる有名なフレーズ——日本では学校のチャイムとしてお馴染みの——がつけ足された。

私たちは、さまざまな旋律に意味を見出してきた。たった二つの音であっても、それが長三度の下行であったとしたら——たとえばミとその下のド——音色や速度との兼ね合いによってはただちに家のベルを連想し、これに歌詞をつけるとしたら「ピン・ポン」となる。バーナード・ハーマンは映画『サイコ』で短二度の不協和音たったひとつだけで殺人鬼を描き、同じ短二度を繰り返しのメロディーにしたジョン・ウィリアムスは巨大な殺人鮫の恐怖を描写した。メロディーが引き寄せるイメージは強力なので、作詞家はそれをうまく利用して歌詞を巧みに操ろうとする。私たちに馴染み深いペンタトニックというスケールに当てはめる歌詞と、ジャズによって発見され輸入されたブルーノートに当てはめる歌詞とでは、たとえ同じ言葉であっても違った印象になるだろうからだ。

▶40

▶41

こう言い換えても良い。メロディーにはすでに歌詞が含まれている、と。

「スケール（音階）」という音楽用語は、曲のなかで何の音を使うかということを意味し、言い換えるならスケールは楽曲の旋律の世界全体を規定している。

たとえば最も知られている「メジャースケール（長音階）」というスケールは「ドレミファソラシ」という七つの音を指している。ただしまったく同じ音を使っていても、「ラシドレミファソ」という並びでは曲が短調に支配されるので、西洋音楽ではマイナースケール（短音階）と呼んで区別されてきた。

音をどこから始めるか、もっと正しくいうと、どの音をキャプテンとしてチームを編成するかに着目するとしたら、モード（旋法）という少しややこしい概念について考えなければならないが、ここではモードについては触れない[303]。

ペンタトニックと呼ばれるスケールは多くの童謡や「上を向いて歩こう」などの曲のなかで何度も聴いてきた、もしくは歌ってきたスケールなので私たちにとってこの音の並びは、まず何か日本的なものに結びつけがちだ。しかしこのスケールはニホンカモシカのような日本固有種というわけではない。北欧やアジアや北米でも観測され、古くから広く分布していたと思われるが、それでも日本においても特別に親しみのある、いわばタンチョウ（鶴）のような存在であった。ペンタトニックは単に「五つの音でできているスケール＝五音音階」という意味なので、実際にはさまざまなバリエーションが存在するが、一般的には長音階上の四番目の音と七番目の音を抜いたもの――なので日本ではヨナ抜きと呼ばれる――のことを指す。音名をハ長調で並べると長音階の四番目のファと七番目のシが抜けた「ドレミソラ」の五つの音階がそれにあたる。

CamScannerでスキャン

スケールと言葉のリズムの関係性を考察するために、藤井風の「まつり」▽42を例に挙げる。

まずは、この曲のイメージを担う五音音階と歌詞の関係を見てみよう。

藤井風「まつり」のメロディーと歌詞を示した譜例のC～Dパートに注目してほしい。

十七小節目の「花まつり 夏まつり 毎日いとしき何かの」や二十五小節目の「まつりまつり 毎日いとしき何かの」といったフレーズはC#音をキャプテンとして「C#・E・F#・G#・B」という五音音階で歌われている。

これはC#マイナー（嬰ハ短調）という調性における、自然的短音階の二度（D#）と六度（A）を除外したもので、マイナーペンタトニックと呼ばれている。構成音自体はEメジャー（ホ長調）におけるペンタトニックと同じ。

歌詞は一つの音符に仮名が対応しており、モーラ言語で歌われていることがわかる。例外は鼻音[n,m]で、たとえば最初の「花」は/ha.na./ではなく/han.na/と歌われている。

おおむねモーラ言語で歌われているこの部分は、マイナーペンタトニックと合わさることで、この曲のタイトルにもなっている日本の祭りの雰囲気を演出している。といってこれは何ら珍しい組み合わせではない。

ペンタトニックとモーラ言語の組み合わせは例をあげるのも野暮なほど多くの歌でみられる。なのでこの曲における特徴を掴むためにはむしろ、ペンタトニックではない部分、モーラではない部分について考える必要がある。

そこで次に、同じ曲の冒頭を見てほしい。

[譜例]藤井風 - まつり（作詞・作曲：藤井風）

CamScannerでスキャン

かな表記を見てもわかる通り、歌詞は音節言語化している。

ここからはじまるAパートは一貫して音節言語であるが、最初の小節「愛しか感じたくもない」に顕著にその特徴があらわれている。

最初の二重母音「あい」は一音符におさまっている。

「し」は音高がやや曖昧に歌われているので、クロス符頭（×で示しているもの）にした。

次の「かん」は撥音の音節化。

続く「たく」は「たっ」のような歌い方で、/ku/の発音はほとんど失われている。譜例ではあえて日本語の音素にはない発音記号を入れて[taʔ]と表記した。[ʔ]は声門閉鎖音を表わす記号で、日本語では弁別性のない発音。口を開けたまま「あっあっあっあ」と発音すると[aʔaʔaʔa]のように声門閉鎖音が現われる。勢いよく「ハイッ」と返事をするときや、咳払いをするときにも声門閉鎖音が現われる。↓305 アメリカ英語では「eaten」「certain」などの語中の[t]が声門閉鎖音[ʔ]となる傾向がある。

このように最初の小節から音節言語で歌われることが明確に示されており、他の小節でも基本的に二重母音や撥音、促音が音節化しており、また五小節目「き」などにみられるように、母音が無声化している。五小節目「まとめて」の鼻音は「花まつり」と同じように前の音符に入り込んでおり、/ma.to.me.te/ではなく/ma.tom.me.te/となっている。

鼻音が前の音符に食い込むのはこの曲全体の特徴、もしくは藤井風の特徴のように思う。

使われている音はペンタトニックではなく、基本的に調性のダイアトニック、つまりC#を起点（キャプテン）とする自然的短音階「C#‐D#‐E‐F#‐G#‐A‐B」と同一。

CamScannerでスキャン

続いて、同じAパートの後半の譜例（A2）を見てゆく。

基本的には繰り返しだが、スケールに変化がある。十二小節目や十四小節目では「yeah」のようなフレーズ（かな表記はしていない）でメリスマ（日本の「こぶし」のようなもの）で本来G#であるべき音がややフラットになっている箇所がある。譜例ではナチュラルのG音で表記した。

十二小節目はC#というコード（このコードは次のF#mにいくためのドミナントの役割）における減五度で、ブルーノートと呼ばれており、ジャズの世界では定番の音。十四小節目のGナチュラルもEm7における短三度で、同じくブルーノート。さらに十五小節目でも後半のG#の音が下がり、ブルーノートが登場する。

歌詞の音節化は引き続き行なわれている。

九小節目「て一体何が欲しいわけ」では促音を含む「いっ」や撥音を含む「なん」が音節になっているほか、「がほ」は母音が無声化して[gah]で一音符となっている。十一小節目も「ち」の母音が無声化して[ʧ]となっている。

またこの曲の特徴である鼻音の食い込みは十四小節目の最後「なに」[nan.ni]でも見られる。仮にこれを厳密にかな表記するとしたら「なにもかも」ではなく「なんにもかも」となるだろう。

セブンスやナインス、オンコードが多用される和声進行に乗せて、ダイアトニックとブルーノートで歌われる旋律。そこに音節言語が乗っかることで、サビのペンタトニック＋モーラの日本的情緒とはかけ離れた印象を与えることになる。

「ペンタトニック＋モーラ」と「ブルーノート＋音節」の対立をどのように感じるかは人それぞれだが、それを無理やり陳腐に言語化するとしたら日本／アメリカや、童謡／ジャズのように言い換えることもできるだろう。

CamScannerでスキャン

ただし私がこの本でいう対立という言葉は、音韻論でいうところの対立という意味で、野球の「日本対アメリカ」といったような敵対関係や勝負を表わすものではない。音の構造として真逆の場所に存在している、という程度の意味だ。

同じような例を藤井風「死ぬのがいいわ」▷43から見てみよう。

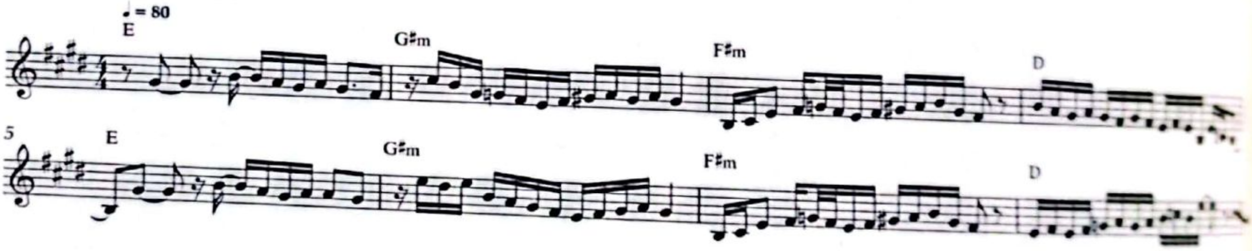
この曲はEメジャー・キーのペンタトニックで歌われており、途中で同主短調のEマイナーへと転調するが、スケールも同じくEマイナーペンタトニックで歌われる。歌詞も一部英語の部分以外は一貫してモーラ言語で歌われており、モーラとペンタトニックの結びつきによって日本的情緒を強めている。もちろん歌詞の言語的な意味内容もそれを補強している。以下は冒頭の歌詞を引用したもの。

指切りげんまん　ホラでも吹いたら
針でもなんでも飲ませていただき
Monday
It doesn't matter if it's Sunday

鏡よ鏡よ　この世で一番
変わることのない　愛をくれるのは
だれ
No need to ask cause it's my darling

▶43

【譜例】藤井風 - 死ぬのがいいわ（作詞・作曲：藤井風）



【譜例】藤井風 - 死ぬのがいいわ（作詞・作曲：藤井風）
スキャット部分の旋律のみ

歌詞の言語的な意味内容は、約束をするときにおなじみの童歌「指切りげんまん〜」からの引喩に始まり、続くパートでは白雪姫を彷彿とさせる。これらは徐々に近松門左衛門の遊女心中もののような重みを帯びてくるが、いずれにしてもモーラ言語＋ペンタトニックの結びつきによって古き良き童歌のイメージは強化される。

この曲は終始モーラ言語で歌われるが、途中で登場する八章節のスキャットで例外的に二重母音や撥音の音節化が頻発する。

譜例はその旋律を示したものだが、ここではじめてペンタトニックにはないA音やD#音が登場する。さらにG#やC#の音がところどころ音が低くなっている（譜例ではナチュラル記号で示した）。これらもブルー・ノートである。歌詞は表記していないが、ジャズのスキャットの雰囲気で、言語リズムは音節となっている。

言語リズムとスケールの関係はさまざまに組み合わさって楽曲の全体的なイメージ作りに貢献する。

きゃりーぱみゅぱみゅ「にんじゃりばんばん」はちょうど「まつり」とは逆の構造になっている。この曲ではペンタトニックスケールのときには音節言語になり、そうでないときにはモーラ言語となる。「まつり」と同じく日本的な響きを狙って作られた曲で、「にんじゃ」というワードや時代劇風の効果音、伝統的な邦楽の楽器が使われているにもかかわらず、言語的な響きにおいてはそのイメージとは裏腹に音節言語をペンタトニックに結びつけている。

このように楽曲のなかのさまざまな要素が一丸となって曲の雰囲気が作り上げられてゆくが、言語リズムもそのひとつとして十分に機能していることを忘れてはならない。

CamScannerでスキャン

音響サブリミナル――革命と摂食障害

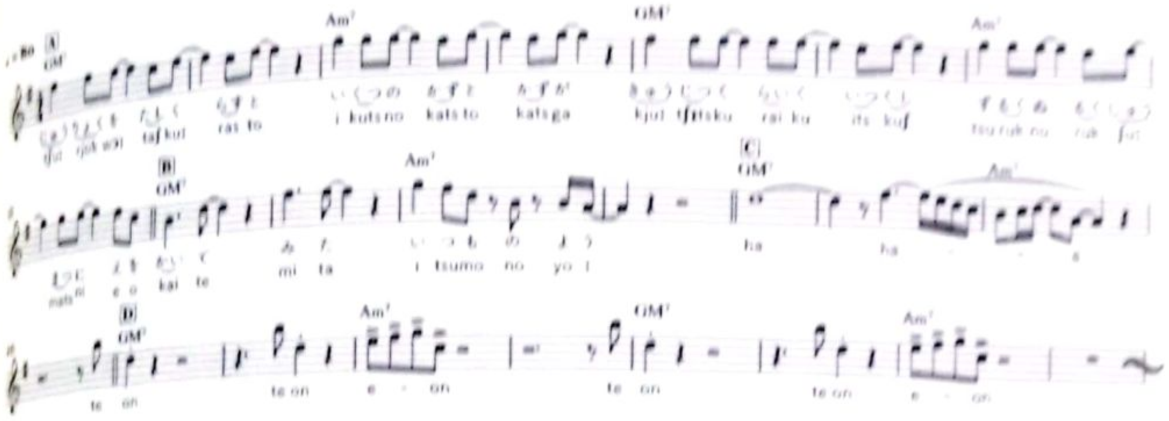
これまで楽曲の一部分を聴いてその印象について考えてきた。しかしある部分が何らかの印象を持つということよりもむしろ、それらがどのように対立を生み出しているかに着目したほうが良い。エドワード・サピアが示したように母音/a/は/i/より大きく感じるが、これは音素/a/が主体的に大きいという意味ではない。実際のところ、/a/は大きいわけでも小さいわけでもない。

ここに体重十五kgの犬がいる。この犬が大きいとも小さいともいえないのも同じ理由だ。十五kgの犬が大きいか小さいかを言うためには、何かと比較する以外に方法はない。たとえば、十五kgの犬はおそらくトイ・プードルよりは大きく、成犬のゴールデン・レトリーバーよりは小さい。

同じように、歌詞のなかで音素/a/が出てきたからといって、それだけでリスナーに大きさを想起させるわけではない。それが大きさへと結びつくには、他の曲と比べたときや、もしくはその曲のなかで対立が起きている場合といった条件が必要なのだ。

Aメロでは/i/がたくさん出てきて、サビになって/a/がたくさん出てくる、というような対比があって初めて、私たちはその音が大きいか小さいか判断することができる。

なので歌詞の音響を分析するためには、ある特徴――たとえば/a/がたくさん出てくる――が、他の曲と比べて特異的か、もしくはその曲のなかでその部分が特異的か、ということを知る必要がある。



【譜例】macaroom「homephone TE」（作詞・作曲：アサヒ）

このように、他の曲や他の部分と比べて特異性があるようなものを、言語学では有標（marked）といい、そうではない無標（unmarked）と区別する。

というわけで、楽曲の構成を見ながら歌詞音響の有標性を示して、それがどのように変化しているかを考察する。

有標性の変化は、いうならば音響の物語であり、これは音象徴よりももっと大きなもの、つまり音響サブリミナルを構成する。

譜例は、macaroomの「homephone TE」の一番の歌詞。本書中で唯一、私が作詞作曲した曲なので、都合の良いことに、何頁引用しようがどんな批判をしようが、誰にも文句はいわれない。

この曲はABCDの四つのパートに分かれている。

譜例の歌詞上段はひらがな、下段は音素を表記した。

言語的な意味はあまり重要ではないが、知りたい方のために、次に歌詞を漢字とひらがなで引用する。

[A]

重力を足し暮らすと
幾つの数と数が
休日くらい食いつくし
ずるくぬるく週末に

[B]

絵を描いてみた
いつものよう

[C]

[D]

Cパートとパートは普通の日本語の表現は無いので、CDのブックレットにも記載されていない。

曲の調性はGメジャーで、四分音符換算で80ｂｐｍ、四分の四拍子。コード進行は最初から最後まで一度のG_M^7と二度のA_m^7の繰り返し。

Aパートは音素表記を見てもおわかりの通り、母音の無声化が著しい。たとえば最初の小節「重力」の「りょく」/rjoku/は/rjok/、「足し」/taʃi/は/taʃ/に、次の小節「らす」/rasu/は/ras/へと変化している。また全体的に有声閉鎖音が無性閉鎖音へと変化している。七小節目「ず」/zu/は/tsu/へと変化している。

母音の無声化と閉鎖音の無声化が両方同時に現われている箇所も多く、たとえば最初の小節「重力」/dʒuːryoku/は/dʒ/が無声化し、最後の母音も無声化して/tʃurjok/になっている。

三小節目「数」/kazu/は/kats/へ、五小節目「休日」/kjuːdʒitsu/は/kjuːtʃits/となっている。ここは譜例のなかで最も一音符に占める音素の数が多く、/tʃits/で一音符におさまっている。メロディーは和声の長短七度の音をなぞっており、G_M^7の箇所では長七度F#の音、A_m^7の箇所では短七度Gの音を中心に、時折半音ないし全音下がるだけの音型。

八小節あるAパートでミ・#ファ・ソの三つの音高しか現われない。コードの七度の音を中心とした四分音符＋八分音符＋付点四部音符（譜面上は八分音符と四分音符がタイで結ばれている）というモチーフが多少変形、分解されながら繰り返されている。このモチーフのリズムはBパートでも引き継がれているが、リズム以外は引き継がれていない。

ローマ字表記とは違うイレギュラーな音素表記としては、最初の小節「重力を」の「を」は、英語の「wall」/wɔːl/などに近い発音で、半母音[w]と、「お」よりもやや大きく口をあけた母音[ɔ]で表わしている。

CamScannerでスキャン

母音の無声化、閉鎖音の無声化などによって歌詞は音節言語化し、日本語のアクセントは失われている。たとえば「数」は「か」が高く「ず」が低くなるが、これが一音符で歌われているのでアクセントは再現されていない。よって「$u=s \land a \neq p$」であり、完全音声詞である。

完全音声詞の機能的なデメリットは、アクセントが失われるせいで言葉が聴き取りにくいということである。

続いてBパート。

Aパートのモチーフはリズム構造としては引き継がれる（二拍目の裏が強調されるシンコペーション）が、ここで母音が解放される。

母音解放はまず最初の小節の連母音「えを」から始まり、その後も母音の無声化はまったく登場しない。

最初の「えを」やこのパート最後の「よう」に見られるように、母音が連続した場所であっても一音符ではなく二音符で歌われており、基本的には音符とモーラが対応関係にある。つまり長母音や二重母音ではなく連母音として独立して音価を形成している。例外は「かいて」の部分で、ここが唯一、二重母音で音節化している。

モーラ言語となっている部分は、アクセントと旋律の関係が「絵を」で一致し、その後、例外的な音節を挟んで最後の「いつものよう」でまたアクセントは一致する。ここはAパートと完全に逆の構造になっており、「$u=m \land a=p$」となり、完全言語詞である。よってAパートとは逆に、歌詞の言葉の内容が聴き取りやすい。

旋律は、Aパターンのリズムを引き継ぎつつ、コード保有音をなぞって上行、下行している。

CamScannerでスキャン

G_{M}^{7}の箇所では下から「B－D－F#」のコード保有音のみの旋律で上行し、A_{m}^{7}の箇所では短七度の最高音Gから完全一度の最低音Aまで下行し、その間に13（F#）、11（D）、9（B）の音を挟んでいる。

Cパートでは、言語性は失われて、「ハ」/ha/の音に近い発音でなだらかな旋律が歌われている。これは西洋音楽でヴォカリーズ（フランス語：vocalise）と呼ばれるものに近い。おそらく同じようなスタイルで最も知られている曲はセルゲイ・ラフマニノフの「ヴォカリーズ」（作品34－14）で、ピアノの伴奏に合わせてボーカルソロで母音/a/に近い発音で歌われる。もし川田順造の音の世界の八角形のなかに当てはめてみるとすれば、音感語よりもさらに自然音に近いところがふさわしいだろうか[310]。また、これをヒギンズのいう音響詩として無理やり分類するとすればやはり非言語に入るだろう。このパートはブレスは最初を除いて一箇所しかなく、流れるように順次進行（二度の音程で進んでゆく旋律）されていく。A_{m}^{7}ではBパートで示されたテンション九度（B）と十一度（D）が引き継がれている。

Dパートに入って再び言語が現われるが、既存の単語は含まれていないので意味は通らない。第四章でもっと具体的に説明することになるが、これはヒギンズのいう既知言語的ナンセンスで、ある言語の特徴を備えた響きを持っているが、意味を持たないフレーズである。また川田順造のいうところの音感語がこれにあたり、わらべ歌「ズイズイズッコロバシ」や川上音二郎「オッペケペー節」と同じく、意味ではなく言語音そのもののおもしろさを感じるパートだ。

出だしは日本語ではたとえば「手を」などと歌っているように聴こえるが、繰り返されるうちにモーラ的な「を」ではなく、一音符に/on/という音節的な当てはめ方をしていることが聴き取られ、意味性は失われる。

歌詞はすべて/te. on/もしくは/e. on/（「.」は音節の区切り）で構成されており、何かの言語らしさは担保しているとしても、文章にはなっていないと思えるような短さである。歌詞が音節言語で歌われているからといって日本語の印象がまったくないかというとそうではなくて、日本語では撥音「ん」は前のモーラとくっついて音節化することが多い。

たとえば「じゃんけんぽん」はしばしば「じゃん・けん・ぽん」のように三音節で発話される。ミニモニ。の「ミニモニ。ジャンケンぴょん！」は同じく三つの音符で「ジャン・ケン・ぴょん！」と歌われる。

この曲は全体として音節言語で歌われるわけではなく、非常にモーラ的な歌でありながら、ほとんど該当箇所だけが特別に音節化している。なので/te. on/という短いフレーズは、必ずしも即座に日本語ではないという印象を持つわけではない。

「ズイズイズッコロバシ」や「オッペケペー」というフレーズが意味不明でも、英語ではなく日本語だと感じるような音感を持っているのと同様に、/te. on/もそれほど日本語の音感とはかけ離れてはいない（詳しくは第四章を参照）。

ただし、音節的であると同時にフレーズがあまりにも短いせいで、はっきりと英語的、日本語的といったような区別もできないだろう。

メロディーも基本的にコード保有音で、B～Cパートで示されたテンションは（経過音として登場するのみで）影をひそめている。G_{M}^{7}のところでは三度（B）と五度（D）の音、A_{m}^{7}のところでは五度（E）から順次進行で上行して七度（G）から三度（C）へと飛びおりる。

ここまでみたAパートからDパートまでの流れを、それぞれの特徴を陽性（＋）と陰性（－）に分けて示したい。これはもともと、音韻論で音素の弁別的な特徴を分類するために用いられている方法で、普通は音素単位で行なわれる。

たとえば子音の/d/と/t/はどちらも舌を歯茎に当てて発音する。なので歯茎閉鎖音という言い方をするのだが、この二つを分けている決定的な違いが、有声音か無声音かということだ。/d/は有声音で、/t/は無声音。なので/d/と/t/を有声音性が陽性か陰性かという観点から次のように分類することができる。

/d/　［＋有声音性］

/t/　［－有声音性］

音韻論ではこのような分類によるそれぞれの特徴を「弁別的特徴（distinctive feature）」[3/311]という。この分類の仕方は、歌詞に現われるいくつかの音響的な特徴を比較するのに役立つと思う。たとえば、一つの曲のなかで閉鎖音がたくさん出てくる場所もあれば、少ない場所もある。歌詞が聴き取りやすいパートがあったり、聴き取りづらいパートがあったりもする。それらをならべて比較するために、同じような分類をここで用いてみる。

A～Dパートの特徴を示すが、注意してほしいのは、これらは本来はすべて厳密に陽性か陰性に分けられるものではない。たとえば、Aパートは子音も母音もたくさん出てくる。しかしこのパートは母音の無声化が目立つので、［－母音］のように分類した。しかし母音がまったくないわけではない。

A［＋音節　－モーラ　＋言語性　＋子音　－母音］
B［－音節　＋モーラ　＋言語性　＋子音　＋母音］
C［－音節　－モーラ　－言語性　－子音　＋母音］
D［＋音節　－モーラ　－言語性　＋子音　＋母音］

母音性はAパート以外ですべて陽性。逆に子音性はCパート以外ですべて陽性。またモーラ性はBパート以外ですべて陰性となっている。なので、A〜Cパートはすべて確固たる特性を持っていることになる。

A〜Cパートそれぞれの有標性をならべると、

A［－母音］
B［＋モーラ］
C［－子音］

となる。つまりリスナーは、Aパートで母音性の低さ、Bパートでモーラ性、Cパートで子音性の低さに着目するということだ。一方でDの特徴をまとめると、「言語性の低い音節」ということになる。

以上A〜Dパートでワンコーラスとなる。

CamScannerでスキャン

白状すると、この曲はもともと「革命」という音響サブリミナルを目指して作ったものだ。音響サブリミナルという怪しげな表現に興奮しないように。これは単に音象徴の連なりを解釈したものに過ぎない。

ある音象徴――たとえば「明るい」や「大きい」という印象――をビーズだとして、それを糸に通して数珠繋ぎにしたものが音響サブリミナルだ。

音素にせよ和声進行にせよリズムにせよ、明るさや大きさといった印象は単体で感じられるわけではなく、音楽の進行に合わせて文脈をもつ。その流れを紡ぎ合わせて言葉にするのは簡単ではない。

壁に三つのシミがあって、それらが個別にどんな印象を持つかというよりも、もっとズームアウトしたときに、三つあるシミが人の顔のように見えることを考えるわけだ。この読み取りは、本書が唯一批評だとかろうじていうことができる唯一のパートだ。

以下、私が当初思い描いていた音響の物語を簡単に記そう。

Aパートでは母音の無声化と無声閉鎖音の響きを詰め込むために、歌詞の言語的な意味内容はほとんど感じられない。私は、このようにひとつのルールに徹底するあまり、他の機能が押さえつけられる様を独裁体制に喩えた。言語（母音）が抑圧されており、自由な言語表現が叶わないからであり、言葉の意味内容としての主張は感じられない。

Bパートでようやく言語的な意味内容が解放されることで、もっとも広く親しまれたスタイルの歌へと変化する。これが民主主義的なパート。そうだと思う理由は、まずこの言語リズムによる

歌が、最も慣れ親しんでいるからで、言論統制はされておらず、母音も子音も同様に失われていない。

Cパートに入って言語性は失われて、音素の対立は無くなる。管理された平等である十二音技法などとは真逆の、管理されていない無法地帯。これが無政府主義的な状態。

そしてDパートで言語性が復活するが、これまでの言語ではない。無政府状態にありながら、何らかの秩序を生み出している様子だ。新たな体制であり、過去の言語的特徴は保っていても、別物である。

ただしこのような目論見が達成されることはほとんどないだろう。

AパートからDパートにかけて、狙った通りの印象——さきほど弁別的特徴に分けて示したように——を与えることに成功したとしても、リスナーがそれを数珠繋ぎにしてどのような物語になるか予想することは難しい。作詞家が自ら作品を解釈したというだけにすぎない。

次の譜例はBABYMETALの「ギミチョコ!!」▷46の一番の旋律と歌詞を音素表記したもの。

A～Cの三つのパートに分かれており、音程感のあまりないAパート、音程感が強く感じられるサビのBパート、そして間奏のようなCパートの三部構成。

実際にはA～Bが（若干の歌詞の変更と共に）二回繰り返された後にCパートに突入するが、二番の歌詞は一番とあまり変わらないので譜面では省略した。

該当箇所の歌詞を文章でも表記しておこう。

▶46

CamScannerでスキャン

あたたたた　ずっきゅん！
わたたたた　どっきゅん！
ずきゅん！　どきゅん！　ずきゅん！　どきゅん！
やだやだやだやだ　NEVER! NEVER! NEVER! NEVER!
CIIIO! チョコレート　チョコレート　チョ！　チョ！　チョ！　いいかな？
でもね　ちょっとWeight　ちょっと最近　心配なんです
だけど　チョコレート　チョコレート　チョ！　チョ！　チョ！　いいかな？
でもね　ちょっとWait　ちょっと待って　チョ！　チョ！　チョ！

この曲は、歌詞カードを見ただけではわからないが、歌を聴くと促音（「っ」）が非常に目立つ。この曲のキーワードである「チョコレート」も基本的に「チョッコーレート」と歌われている。促音は譜面では大文字の/Q/で示してある。しかも促音は曲が進行するごとに増えており、最後は促音二つと二重母音一つによる、三音符のメロディー（/tuQ. tuQ. rei/）が繰り返される。ここは歌詞カード上は「Too too late!」となっている。

促音/Q/の登場する場所に着目すると、弱拍にスタッカートで現われており、なおかつ最高音（B～C#）で現われる。このポイントにはシンバルも加わっており、同じタイミングでコードも変化する。この音型からみても、歌詞の文章の区切りからいっても、促音のタイミングがフレーズの先頭のように感じるので、それをわかりやすく表記した譜面に書き換えてみよう。

譜例はBパートの基本旋律を四分の四拍子ではなく、変拍子として書き換えたもの。

CamScannerでスキャン

[譜例] BABYMETAL - ギミチョコ!!(作曲:TAKESHI UEDA、作詞:MK-METAL/KxBxMETAL)

[譜例]ギミチョコ - 変拍子で書き換えた場合

分数で表記してある拍子記号に着目してほしい。拍子記号が八分の七、四分の四、八分の九と変化するが、八分音符の数を足し算してみればわかるように、もともとの四分の四拍子と構造上はなにも変わっていない。記譜法の伝統的な解釈では、分数の上の数字が偶数か奇数かで演奏の仕方が変わるので、これは教科書的な適切な譜面だとはいえない[註]。

だが/tʃo/からはじまるフレーズが小節の頭で始まっていることがわかる。/tʃo/がリズムの変わり目を示しつつ、「G－F－E」の下行メロディーとは別に「B－C－C#」と上行していく。

全体を通して非常に無声閉鎖音/t/が多く、母音性が低いが、唯一七～八小節目の「やだやだやだやだNEVER! NEVER! NEVER!」で母音性は高くなる。

促音/Q/は一般語彙では「スッゲー」などの強調や、「ダメッ」などのはっきりとした態度の表明を表わし、オノマトペにおいても強調（バタンーバッタン）や終結（ピタッ）を表わす。これらは/tʃo/の音の上行とともに緊張度は高まっていく。

言葉の意味内容では、感情を表わすような語は「やだ」「心配」といったネガティブなものだけであり、圧倒的に多い「チョコレート」「ちょっと」以外では「weight」「最近」「待って／wait」が使われる。ここから物語性の読み取りは不可能だが、そのまま焦りと緊張、心配などのイメージに加えて促音によって強調と態度の表明が感じられる。「weight」は異質で、聴いたときに「wait」と「weight」の違いが認識できるかは確かではない。「ちょっと待って」というフレーズが登場する以上、「ちょっとwait」だと聴き取るのが自然だろうと思う。これはチョコレートを食べて増える体重のことを表わすと思うのだが、聴いた限りではそのように認識されないだろう。ただし、「weight」と認識されなかったとしても、「チョコレート」「最近ちょっと心配」「ちょちょっちょ（ーちょっとだけ）

いいかな」などから、体重増加を気に掛ける様子をリスナーが連想する可能性はある。

苧阪直行によると、「チョコチョコ」というオノマトペから人々が連想する言葉は多い順に「子供」「チョコレート」「歩く」「赤ちゃん」「ヒヨコ」「動く」「小さな」「すずめ」「走る」などである。[313] このオノマトペは「チョコチョコ歩く」などのように、小さな歩幅で小さなものが動く様子を表わしているのだが、意味的にはまったく関係のない「チョコレート」が二番目に連想される言葉としてランクインしているところが興味深い。実験では二九〇人中二十二人が「チョコレート」を連想した。

アメリカで行なわれたメタル系のフェス「Rock on the Range」のインタビューで、インタビュアーは「ギミチョコ!!」が「摂食障害」[314] についての歌であると解釈していた。BABYMETALのSU-METALはやんわりと否定して、この歌が太りたくない女の子の歌であることを説明した。

しかし私は、四拍子のこの曲を変拍子のように分割する/kjuN/や「tʃoQ」といった無声閉鎖音/t/と拗音/j/と撥音/N/、無声閉鎖音/t/と後部歯茎音/ʃ/と促音/Q/、ヘビーメタルの演奏とヘビーメタルが歴史的に育んできた記号的な意味、またネガティブな言語的な意味内容「ヤダヤダ」「心配」などの印象が、摂食障害へのイメージへと連なっていくことを否定はできないと思う。▷47

「ずきゅん!~NEVER!」までの流れはメタリカの「Through The Never」におけるフレーズ「Twisting, turning, through the never!」との類似が指摘されている。[315] この哲学的な曲の意味内容は別の意味での飢えに関する表現「We hunger to be alive」（生きることに飢える）が歌われている。

かといって私はこのインタビュアーほど「「ギミチョコ!!」は摂食障害の歌である」とまで言い切るのもどうかと思うが、このようなイメージの喚起は大いにありえるだろうと思う。すくなくともいくつかのインタビューなどを読む限り、演者や作者はそれを狙って作ってはいないようだ。

▶47

CamScannerでスキャン

ただし、作者の思いや、歌詞カード上の文字情報がどうであれ、音楽を聴いたときの印象は時として凄まじい効果を発揮する。そしてそれはおそらく私たちの記憶すら捏造する。

Adoの「うっせぇわ」▷48を例にとろう。この曲のさまざまなカバー・バージョンを聴いてみると、サビに向けて歌い手は発声のエネルギーを上げていき、「うっせぇわ」というフレーズはシャウトで歌われることが多い（多くの歌い手はサビのフレーズで最高潮に声のボルテージを上げているようだ）。しかし原曲はそうではない。サビのフレーズでエネルギーはむしろ急激に弱められ、直前のシャウトは影を潜め、むしろ優しげとすら思えるような裏声で歌われている。

これにはいくつか理由を考えられるが、ひとまず歌詞の意味内容による音響の捏造を仮定してみよう。タイトルであり、かつサビで連発する「うっせぇわ」の意味内容の刷り込みと連想によって、私たちはAdoの架空のシャウトを無意識に捏造しているのだ、という風に。

もうひとつの可能性を考えてみよう。これは特定の印象的な音響によるバイアスかもしれない。もしこの曲のシャウト部分がリスナーに特別な音響的印象を与えているとしたら、他の（シャウトしていない）箇所にまで印象が波及されうる。実際Adoはこの曲の他の箇所ではシャウトを多用しているので、「うっせぇわ」というフレーズも当然シャウトされているはずだと思い込むのかもしれない。つまり、これまで述べてきたような「文字情報による記憶の改ざん」ではなく、「音響による記憶の改ざん」という可能性だ。

次の章では、最後に歌詞の響きが言語的な文字情報を超えて、意味を書き換えるような現象について考えたい。

▶48

第四章　音声詞とコンダライズ

CamScannerでスキャン

sfん|ふぃbn。zdgうsjふぉじゃwrbf

——てんぱ組.inc「千秋万歳!·電波一座!·」

ch ch ch t ch ch t t cchdttt

——クルト・シュヴィッターズ「The real disuda of the nightmare」

CamScannerでスキャン

音声詞（一）——意味からの脱出

言語詞と音声詞という対立については第二章ですでに述べた。このような対立を仮定する理由のひとつは、歌詞が言葉を伝達するもの、もっというとコミュニケーションの手段であるという不思議な前提を見直すためだった。歌詞の言語コミュニケーションとしての機能は確かに存在するので、卑猥すぎる歌詞や過激な思想の歌詞は発禁処分になったり、また愛の告白を歌で表現したり、歌手が被災地に救援物資を送る代わりに「俺らにはこれくらいしかできることはねえから」といって歌を歌ったり、レストランで誕生日サプライズを知らせるきっかけとして（まだケーキがテーブルに到着する前から）スティーヴィー・ワンダー「Happy Birthday」が流されたりすることは（それが迷惑であっても）理解できる。

歌詞は音楽であると言われるよりも文学であると言われるほうが納得する人は多いかもしれない。歌詞批評といわれる世の中の文章の大半は歌詞の文学理論的な分析（そのほとんどは物語分析）に他ならないし、トニ・モリスン以来二十年以上にわたってノーベル文学賞を獲得できなかったアメリカの文学の不名誉な記録を止めたのはボブ・ディランであった。

歌詞は確かに文学的であるし、コミュニケーションのひとつである。

しかし一方で私たちは言葉の意味内容や言語コミュニケーションとは違った形で歌詞を受容しており、その一つである歌詞の音響的機能についてこれまで本書では述べてきた。これは「音響に特化した歌詞」のような特定の歌詞の傾向を示すわけではなくて、すべての歌詞に共通していえることだ。さだまさし「関白宣言」は言葉の示す意味内容がわりかしはっきりと伝わるように思えるし、逆にLOVE PSYCHEDELICO「A DAY FOR YOU」は言葉が聞き取りづらい。しかしどちらの曲も同じような分析手法でその音響的機能について考えることができなければならない。ましてや音楽美学や芸術論のような視点から、どちらの歌詞のほうがより素晴らしい歌詞だということを述べたいわけではない。

私たちはしばしば、歌詞の言葉の意味がまったくわからないような歌を、特殊な歌だと思いがちである。歌詞はすべて聴き取りやすくあるべきだ、と思っている作詞家もリスナーもある程度は存在しているだろう。しかし私たちは普段ごく自然に、歌詞の言葉の意味をほとんど理解せずに聴いていることがある。

日本語を話す私たちは、韓国語で歌われるK-POPや、俗語にまみれたアメリカのラップソングや、語源のまったくわからないソーラン節などを「言葉の意味がまったくわからない歌」として聴いている。つまり、私たちは普段から何気なく完全音声詞としての受容をしていることになる。

韓国のアイドル・グループNewJeansのヒット曲「Ditto」▷49は、韓国語から英語、英語から韓国語へと目まぐるしく切り替わるが、この二つの言語の音感はこの曲においては確かに（リスナーからもされている指摘に私も）「ditto（ディト）」（イタリア起源で「同じく」の意）である。少なくとも韓国語のわからない私にとっては、音の響きが魅力の中心となる。そういう意味では、言語的コミュニケーションの要素がきわめて低い完全音声詞の歌は、特殊でもなければ珍しいものでもない。これと同じことを芸術家の

▶49

ディック・ヒギンズは、「言葉の意味を理解できない人によって芸術作品として受け入れられたテクストならなんであれ、概念上はこの分類に属する音響詩になってしまう」[3-316] と書いている。

あなたが知らない言語で歌われている歌は（あなたにとっては）すべて音声詞であり、現代詩の文脈でいうなら「音響詩」だ。

音響詩（sound poetry）とは、言葉の意味内容よりも音響に注目させるような詩のことをいう。ヒギンズによると「認識的な言語や視覚的な言語構造より、はるかに音響を重視する詩」[3-317] のことで、詩人ベルナール・ハイドシェックにいわせると「文章を紙面から解放しようと」[3-318] する試みだ。一般的には二十世紀の中頃にこれを意図的に目指そうとしてさまざまな手法を考えていった詩人たちの作品を指している。

もちろん詩はもともと昔から音響を重視する。なので元来の詩とは何が違うのかというと、この場合はむしろ「認識的」や「視覚的」な言語構造をいかに消していくか、つまり、どのようにして音響的機能だけを残して「意味はわからないけど音響がおもしろい言葉」にしていくかということのほうに注力されていると思う。代表的な詩人はフーゴ・バル、クルト・シュヴィッタース、ベルナール・ハイドシェック、エルンスト・ヤンドルなど。

ここでは日本語の歌詞の一方の極北にある、完全音声詩という《状態》（u=s∧a≠p）について考察しながら、詩や音楽のなかで意図的に構築されてきた非言語的、つまり音響的な歌詞について考えたい。

フーゴ・バルらの音響詩に影響されて歌詞に取り入れようとしたブライアン・イーノは、次のように述べている。

歌詞を書くとき、私はよく、ただバックの音に向かって大声を出す事から始めて、次第に音節やリズムの組織を組み立てて行き、私が欲しいと思う種類の音声を見つけて、この段階で、その音声に合う単語を入れて埋めていく、という方法を使った。……こうすると、音から言葉へ、言葉から意味へと詩が作られていくので、人々が通常歌詞について考えているものとはまったく違ったものになると思う。[310]

イーノの作詞法は、作詞をしたことがある人にとってみれば、まったく特殊なものではないし、前衛的なことでもない。井上陽水はＰＵＦＦＹの「アジアの純真」▷50を、タモリのデタラメな中国民謡から着想を得て、音楽に合う音節を当てはめていった。言葉に意味はまったくなく、最後の「今、アクセス・ラブ」というフレーズは当初は「ただナンマイダ」であった。[320]

音響詩は言葉の意味がほとんど感じられないので、その詩を読む人には難解な印象を与えるが、歌詞においては必ずしもそうとはいえない。

この章のエピグラフには音響詩の詩人であるクルト・シュヴィッタースの詩と、アイドル・グループ、でんぱ組.incの歌詞を並べたが、表面的にはどちらも似ている。しかし後者はあまり前衛的なものには思えない。もう少し長い引用をしてみよう。

▶50

CamScannerでスキャン

ch ch t t
cchdttt
chat!
chtatt
cht att at ee.
e.
chuatt
batt
bgatt
bgg
bbbgg.
cc
jjjji uut
ffr
uuuuiiii!
uuzuu ggg
bbg jjjji
zz uu oooo

▷51
（クルト・シュヴィッタース「The real disuda of the nightmare」）

▶51

はちゃめちゃどさくさ
どんがらぴーひゃら
ちゃんちきぱっぱらわらワラ
ぽんぱふぃbn。zdgうgjふおじゃwrbf
（でんぱ組.inc「千秋万歳！電波一座！」）▷52

ヒギンズは音響詩を、たとえば譜面に書かれたものか録音されたものかという作曲法の違いや、童謡かもっと現代的なものかといった歴史的文脈の違いなど、さまざまな批評的な観点から八つに分類分けしている。私はこうした違いは実際の作品の姿に——つまり音楽を聴くときの受容のされ方に——違いはないと思うので、この分類法をここでそのまま用いないほうが良いように思う。

私は受容のされ方の違いという観点から、新たにヒギンズの主張を整理して歌詞を次のように四つに分類してみる。

（一）オノマトペ、（二）交感的、（三）既知言語的ナンセンス、（四）非言語。▷53

私はこれらを曲の分類というよりは、曲のなかの「部分」の分類として用いたい。曲のなかの特定の部分が、どうして言語的な意味内容よりも音響的な印象のほうにより注目してしまうのか、という音響的な分析として。

というのも、（二）はオノマトペが用いられた曲を指すが、たとえば曲の最初から最後までオノマトペだけで歌われる歌、というのは（存在はするが）かなり少ないので、それよりはある箇所で（たとえば「PONPONPON」のサビで）オノマトペが大々的に使用されているというときに（その部分に関しては）オノマトペによる音声詞と呼ぶほうが実用的だと思うからだ。

ここからは私はヒギンズに基づいた四つの分類が歌のなかでどのように当てはまるかを考えていく。ここから述べることは音響詩ではなく、音声詞のことだと思って欲しい。

次節でそれぞれ個別に説明するが、ここでも軽く四つの分類について触れておこう。

（一）と（二）の二つは、音声詞のなかでも**意味を持つ言葉を含むもの**。どちらも、聴いていて意味の通らない言葉が出てきたり、聴き取れなかったりすることはない。意味を持っているし、十分に聴き取れるにもかかわらず、音声詞であると感じられるもの。（一）オノマトペは擬音語や擬態語のことで、本書では音象徴との関係から何度も触れてきているが、次節でもっと深掘りする。日本語は英語などと違ってあきらかにオノマトペの音韻体系を持っているので、日本語歌詞においての音象徴性とオノマトペの関係について考えるのは意義あることだと思う。（二）交感的というのは、たとえ意味のある言葉であっても、意味についてリスナーが意識を向けない状況を指している。

（三）と（四）はその逆に、意味のないものや、もし意味があったとしても聴き取れないような状態にあるもの。（三）既知言語ナンセンスは、まったく意味が通らないが、かろうじて既存の言語の体裁を保っている状態を指している。たとえばタモリのデタラメ中国語はまったくナンセンスだが、きわめて中国語らしい音声の特徴を掴んでいる。しかしそうした既知言語の体裁を放棄すると、（四）非言語のようになる。次節からこれらを個別に考察していく。

音声詞（二）——体系化された音象徴、オノマトペ

とある内科クリニックのホームページには、「注意した方が良い胃痛症状」について、以下のように書いてある。

・鈍痛が続く「シクシクする」ような痛み
・鋭い痛みが発生する「キリキリした」痛み
・脈打つような「ズキズキした」痛み
・お腹が絞られているかのような、「キューっとした」痛み
など

胃痛の痛みはさまざまです。
そして、胃痛は種類によって緊急性がまったく違います。
緊急性の高い症状が現われたときは速やかに病院へ受診しましょう。
「たかが胃痛」と軽視せずに、速やかに適切な治療を受けることが病気の早期発見・完治につながります。[22]

私は、胃痛に悩まされる外国人留学生がこのホームページを見て、さらに胃痛がひどくなるのではないかと心配になる。胃痛は種類によって緊急性がまったく違うので、どんな痛みかを早急に判断

CamScannerでスキャン

する必要があるとのことだ。それらは「シクシク／キリキリ／ズキズキ／キューッ」という言葉で表わされている。日本語話者であれば「キリキリ」がどんな痛みなのか、なんとなく想像することができるが、私が思う「キリキリ」と、医者がいうところの「キリキリ」が果たして同じものなのかわからない。しかしともかく、「キリキリ」という言葉が指し示す痛みの種類が、日本人であればだいたい共通して納得できるという前提にある。このホームページをオノマトペを用いずに適切に書き換えるのは至難の技だ。おそらく「刺すような」「燃えるような」「電気が走るような」といった喩えに頼らざるを得ないだろうが、それでも十分とはいえない。「お腹が絞られているような」だけでは不十分で、「キューっとした」という表現が必要なのだ。

そもそも私たちは痛みを言い表わすための専門的な用語を知らない。さらに医者の側からしても、患者がどのような痛みを感じているのかを客観的に判断するのは容易ではない。たとえば轟音を発する巨大なチョコロネのような機械に入るという画像法によって痛みを客観的に測定する方法などがあるが、機械がバカ高い上に時間もかかる。このような測定方法は広く臨床応用されるほどは普及しておらず、苦しみの質や程度は主に患者自身の訴えにより判断されている。[323] 医者はまず最初に患者に質問する。「キリキリですか、シクシクですか?」と。

日本には擬音語・擬態語などのオノマトペが非常に多い。日本では日々さまざまな場面でオノマトペを使うが、この感覚はそれほど世界共通ではないかもしれない。とくに英語と比べると、日本語のオノマトペの数は乾亮一（いぬいりょういち）の推計では三倍以上、小島義郎（こじまよしろう）によると五倍以上に及ぶ。[324] もっと多いという説もあるが、とにかく多いことには変わりない。

とあるアメコミ作品を日本語に訳すことを想像してみよう。

スーパーヒーローが敵を打ちのめす場面に「BANG!」というオノマトペが使われている。これを日本語に訳すとき、ヒーローが持っている武器の種類や戦い方や舞台設定などの違いによって「バン／バーン／パーン／ガン／ガーン／ズドン／ドカン／バタン／ガチャン／ガシャン」など豊富なラインナップのなかから適切なものを選びとって訳さなければならない。[325]

さらに日本語はオノマトペが言語中に確実に語彙として確立されているが、英語をはじめとして、そうでない国は多い。語彙として確立されている、という表現は曖昧なので、少しだけ説明しよう。

そもそも外国語ではオノマトペとそうでない言葉を区別することは困難だ。[326]

そもそもオノマトペは「感覚イメージを描写する変わった音形を持つ単語」[327]という漠然とした定義しか存在しないが、ここでいう「変わった音形」とはどのようなものか。日本語では動物の鳴き声は「羊がメーメー鳴く」「豚がブーブー鳴く」「アヒルがガーガー鳴く」「ネズミがチューチュー鳴く」のように独特な音形を見ることができるが、英語ではこれらは「bleat/grunt/quack/sqeak」という一般的な動詞の音形で表わされる。このような動詞がオノマトペかどうかをジャッジするのは簡単ではない。さらに日本語はオノマトペにしか存在しない音形というものもある。例えば日本語には、/p/から始まる言葉は（外来語を除いては）オノマトペにしか存在しない。なので外来語以外の日本語で/p/から始まる言葉はほぼ確実にオノマトペだと判断できる。しかも逆にオノマトペの中においては/p/から始まる言葉は非常に多く全体の六分の一を占める。[328] このように、日本語ではオノマトペの語構造が他の語とわりかしはっきり区別されているといえる。

それだけじゃない。日本語のオノマトペの最大の特徴は、それが音象徴上の体系性を持っているということだ。

たとえば日本語のオノマトペは清音と濁音の対立によって「小さい／大きい」ものを喚起させる。本書で何度も言及した「ゴロゴロ」と「コロコロ」を比べてみよう。どちらも、ボールが坂の上から転がってくる様子だと想像してほしい。日本語で育った人なら誰でも、ゴロゴロのほうが大きなものが転がっているように聴こえ、コロコロのほうが小さなものが転がっているように聴こえるはずだ。つまり清音が小、濁音が大を表わすという音象徴上の体系性がある。この音象徴性は針生悦子らの研究で日本人にしか通用しない——つまりブーバ／キキのように生得的なものではない——ことが明らかとなった。[329] 英語ではオノマトペにこのような音象徴性の体系はない。

試しに家を出て街を歩いてみよう。日本語では「ふらふら／ぶらぶら／ぷらぷら」といったように「歩き方」のオノマトペが「清音／濁音／半濁音」の違いによって（部品を入れ替えるように）表わせるが、英語では「stragger/ramble/stroll」といったように音韻対立はなく、しかも独立した動詞として機能しているので、そもそもこれがオノマトペと呼んで良いのかすらわからない。[330]

というわけで、欧米の言語学ではオノマトペはあまりまともに扱われてこなかった。研究対象となるインド・ヨーロッパ諸語において、オノマトペは周辺的な存在でしかなかったからだ。

オノマトペを研究する秋田喜美（あきたきみ）は「現代言語学は、今も英語などの西洋言語を中心に進んでおり、このバイアスは、オノマトペへの偏見を生み、その研究が停滞する大きな原因となってきた」[331]という。

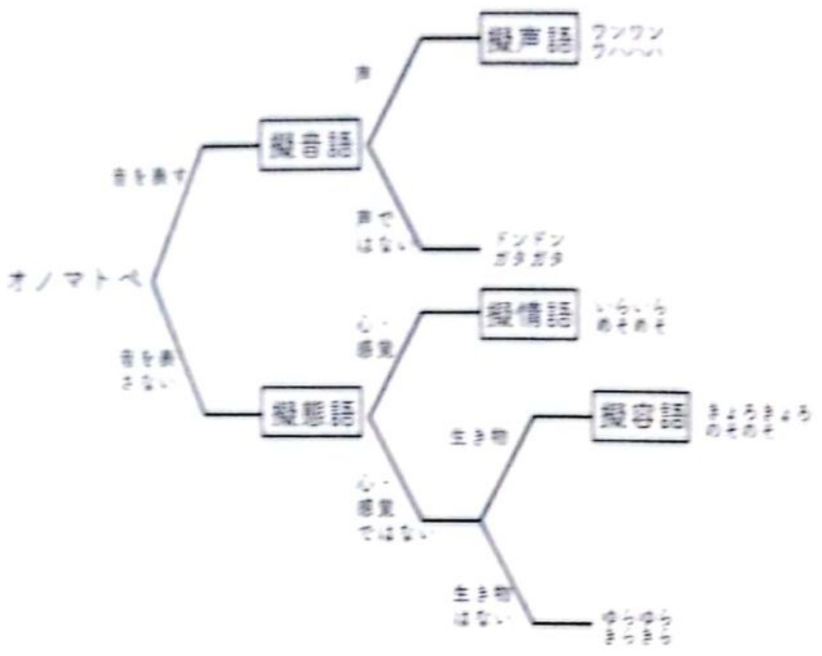
（欧米の）言語学でオノマトペがおざなりにされてきた理由は、日本に比べてオノマトペの数が少ないという理由だけじゃない。オノマトペはなんだかどうも大人っぽくない。オノマトペは「子供っぽい」か「だらしない」表現だと思われ、これを研究することは「物好きの遊び」だと思われていたのだ。[332]

オノマトペ＝子供っぽいという傾向は日本においても同じで、オノマトペの研究者は子供好きで優しい心を持った変わり者、という程度に見られている。日本語学者の山口仲美は「ワンワン、ニャンニャンといった幼稚な言葉をどうして研究対象にするの？」[333]と元も子もないことをよくきかれるそうだ。ローレンス・スコウラップが考察したように、確かにオノマトペは日本においても科学論文のような真面目で大人っぽい文章にはあまり用いられず、逆に児童文学などの子供向けの文章にはよく用いられている。しかしだからといってオノマトペがすべてにおいて子供向けだというわけではない。

最初に示した通り、医者が患者の痛みを判断するときは、すぐさま頭に無数の電極を取りつけたり、巨大なチョココロネのような機械のなかに閉じ込めたりするわけではない。医者はまずオノマトペを使うのだ。臨床の現場だけじゃない。児童文学ほどではないにせよ、オノマトペは一般小説や新聞（とくにスポーツ紙）にもそれなりに用いられているし、さらに最も顕著にオノマトペが頻出する漫画があるし、話し言葉も比較的オノマトペの使用頻度は高い。古事記にも、源氏物語にもオノマトペは登場する。そう考えるとオノマトペは周辺的というよりは、むしろ日本語には欠かせない表現であるように思える。[334]

確かに英語と比べると日本語はオノマトペが多いようだが、他にも朝鮮・韓国語、南アフリカのヨルバ語やイグボ語、バスク語、トルコ語など、オノマトペが多い言語として世界的に知られているものはたくさんある。お隣の韓国では、日本語にくらべて倍以上の数のオノマトペが存在するといわれている。[335] 各国でオノマトペの定義が違ったり、辞書のような形でオノマトペが収集されていない言語が多いために、正しい比較はできないが、日本語が世界的に見て唯一無二でオノマトペが多い言語というわけではないようだ。[336]

CamScannerでスキャン



[図]オノマトペの分類
分類は筧・田守を参考にした（筧寿雄・田守育啓編（1993）『オノマトピア　擬音・擬態の楽園』勁草書房）

日本語のオノマトペは、音を表わしているかどうかという違いで、《擬音語》と《擬態語》に大きく分かれる。擬音語は「ドアをドンドン叩く」のように音自体を表わしている。

一方、擬態語は「人がドンドン押し寄せる」のように音自体を表わしてはいないが、何かの状態や感覚、感情などを表現するものだ。

もう少し細かい分け方もあって、擬音語のなかでも「あはは」や「ワンワン」といったように生き物の声を表わすものは特別に《擬声語》と呼んで区別する場合もある。

また擬態語は「ひりひり」「いらいら」のように感覚や感情を表わす場合は《擬情語》と呼ばれ、「きょろきょろ」「のそのそ」といった生き物特有の動きや状態を表わす場合は《擬容語》と呼ばれて区別される場合もある。[注]

ただし、これらの区別は明確ではないものもある。たとえば白菜を「ざっくり切る」というとき、「ざっくり」はその音を表わしているようにも思えるし、ラジオでも聴きながらテキトーな間隔で切っている雑な様子を表わしているようにも思える。[注]

CamScannerでスキャン

オノマトペの音が何か特定の意思や感情を表わすことはわかっているが、しかし《個別の音》が何かを表わすわけではない。

確かに/a/は/i/より大きい、といったような普遍的な音象徴性も存在するが、日本語という言語の約束事によって育まれてきた象徴性もたくさんある。「すくすく育つ」と「くすくす笑う」という二つのオノマトペは同じ/k/と/u/と/s/でできているにもかかわらず、まったく違う意味である。なので、個別に/k/の音が何を表わすか、/s/の音が何を表わすか、ということを考えても意味が通らないことがある。

日本語のオノマトペは、その音が出る場所（第一音節か第二音節か）によって音象徴性が変わってくると考えられている。語頭に/k/がくるのか、それとも第二音節に/k/が来るのかで、それが象徴するものが変化する。

日本語オノマトペの音象徴の体系は浜野祥子によってまとめられた。[339] ここからは浜野によるオノマトペの特徴や音象徴についてまとめつつ、本書ではすでに分析したきゃりーぱみゅぱみゅ「PONPONPON」について再考したい。

日本語オノマトペの語根はすべて「CVタイプ」と「CVCVタイプ」の二種類に分けられる。[340] たとえば「パン／パーン／パッ／パパッ」などのオノマトペはすべて「パ」のバリエーションに過ぎない。なのでこれらの語根は「パ」である。このように語根が子音と母音だけでできているものをCVタイプと呼ぶ。

一方「ピカッ／ピカピカ／ピカリ」などは「ピカ」のバリエーションであり、こちらは子音＋母音＋

子音＋母音という組み合わせのＣＶＣＶタイプと呼ぶ。

本書では何度も示している「ゴロゴロ／コロコロ」の対立が「大きい／小さい」と照応していることは、具体的には「阻害音の有声・無声の対立」ということができる。

阻害音は/p.t.s.ʃ.k/（無声）と/b.d.z.g/（有声）などで、前者は清音と半濁音、後者を濁音と呼ぶこともできる。有声阻害音の「大きい」というイメージは、具体的には「運動の力や物の質量が大きい」ことを指している。さらに有声阻害音の「大きい」という意味は、拡張されて「粗さ」「不完全さ」を表わすようになる。

乗客をギューギューに押し込んだ。（強さ）

砂がザラザラこぼれ落ちた。（粗さ）

資料をザッと調べた。（不完全さ）

さらにこれらは「不快さ」へとつながる。

雨がジトジト降っている。

このように、オノマトペの音象徴は、そこから文化的に意味を派生させていく。有声阻害音の拡張された意味は、たとえば黒川伊保子によって独自に研究されて話題となった『怪獣の名はなぜガギグゲゴなのか』[342] などの文化研究からマーケティング、ブランディング手法へと繋がってゆく。

CamScannerでスキャン

オノマトペの分析は、結局のところ、オノマトペ以外の言葉にも通用する場合がある。

たとえば、「すごい」という語を強調して「スンゲー」となるような、有声阻害音の前の撥音/N/は、オノマトペにおいても同じ法則がある（ブラブラ→ブランブラン）。有声阻害音の前に促音/Q/が入る「スッゲー」のような例はオノマトペにはないが、いずれにしても余計な拍が入るという法則は同じ。

また、はっきりとした態度をあらわすときに「イヤッ」「ダメッ」のように促音が使われるが、これはオノマトペの「終結」（「ピタッ」など）の意味の延長だといえる。オノマトペの体系は、一般語彙のなかにも現われている。

また、オノマトペから派生した一般語彙は多い。よく知られているのは動物の名前で、猫、ひよこ、べこ（牛）などは「鳴き声＋こ」でついた名前。

これは生物学者・民俗学者の南方熊楠も書いていて、中国で虎が「フウ」という鳴き声が由来するという説から、次のように考察している。

> 李時珍いう虎はその声に象ると、虎唐音フウ、虎がフウと吼えるその声をそのまま名としたというんだ。これはしかるべき説で凡てどこでもオノマトープとて動物の声をその物の名としたのがすこぶる多い。

もっとも多い傾向は、オノマトペが動作を表わす一般語彙に変化するものだ。

CamScannerでスキャン

いじいじ→いじける
いそいそ→いそぐ
ぐずぐず→ぐずる
くたくた→くたばる
ころころ→ころがる
たらたら→たれる、たらす

また、「たらたら」が「たれる」となり、調味料の「タレ」となり、「はたはた」が「はためく」となり国旗などの「はた」になるように、名詞化するものもある。

またオノマトペは最も古い日本語と言って良い。これは、/p/からはじまる音が（外来語以外では）オノマトペにしか存在しないことからも推測できる。

日本語のハ行はもともと「ハヒフヘホ」ではなく「パピプペポ」と発音していたようだが、それらは時代を経るごとにやがて/h/の音に集約されていく。[344] しかしオノマトペは音をそのまま表わす言葉なので、音が変化してしまっては元も子もない。なのでオノマトペだけが音を変化させずに/p/を死守していたのだ。

山口仲美によると、平安時代に使われていたオノマトペのうちの五割～六割は現代でも使われている。[345]

CamScannerでスキャン

きゃりーぱみゅぱみゅ「PONPONPON」は第二章で分析した。語頭の/p/はオノマトペか外来語にしか存在しないので、「PONPONPON」は「オノマトペ」「外国語」という両方のイメージが喚起されると同時に、幼児とオノマトペの関係からは子供っぽさが想起され、さらに両唇音/p,m/の可愛さも加わる。また拡張された意味「ポンポン進む＝物事の解決」「ポンポン（＝お腹）出して＝子供っぽさ」などもイメージの形成に加わることになる。

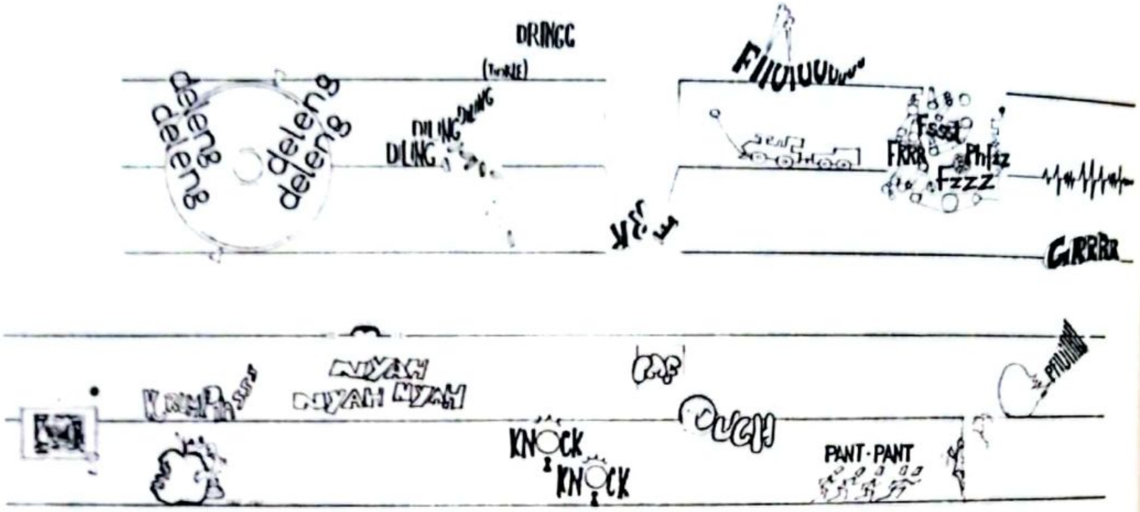
以上の印象の連なりは、すでに述べた音響サブリミナルをよりいっそう確かなものにしてくれると思う。

「可愛さと軽やかさ：問題は瞬時に解決され、物事は良い方向へと前進する。」

オノマトペによる音声詞の例はきゃりーぱみゅぱみゅの「PONPONPON」が最もわかりやすいが、例は他にもいくらでもある。クレイジーキャッツ「笑って笑って幸せに」は「アハハのイヒヒのウフフのへ」という笑いを示すオノマトペで始まり、楽曲が進むにつれて歌らしさから笑いらしさへと発声が変わり、曲の最後は旋律を持たないただの笑いになる。

歌のなかに現われるオノマトペは曲全体を通してではなく一部分で使われることが多いが、それでもオノマトペが曲全体の印象を大きく支配していることが多い。水木しげるといずみたくによる「カラン コロンの歌」の冒頭「カラン コロン カランカラン コロン」、ザ・ディランⅡでリリースされた西岡恭蔵の「プカプカ」、パール兄弟「君にマニョマニョ」、B・B・クィーンズ「おどるポンポコリン」▽53など。これらは楽曲中に占めるオノマトペの割合は多いものから少ないものまでさまざま。森山良子「さとうきび畑」はさとうきび畑を通り過ぎる風を「ざわわ」と擬音で表現するが、この語は一曲のなかで六十六回登場する。

▶53



［譜例］Cathy Berberian - Stripsody（Graphics by Roberto Zamarin）

また日常的にはまったく使われないか、稀にしか使われない擬音のようなものもある。田端義夫からドリフターズまでさまざまな人によって歌い継がれ、今世紀に氷川きよしによって再熱した「ズンドコ」という決まったフレーズや、あやまんJAPAN「ぽいぽいぽいぽぽいぽいぽぴー」などの新語がそうである。

楽曲全体がオノマトペで構成されている極端な例としては歌手、キャシー・バーベリアンが作曲した「ストリプソディ」▽54 がある。「ズバーン」「スパッ」「かちゃかちゃ」といった漫画に出てくるオノマトペだけで構成されたこの曲は、五線譜ではなく、相対的な音高を表わす三線譜の間に漫画とともにオノマトペが記されており、ユニークな図形楽譜の例としてもよく紹介される。→346

また、オノマトペはもともと一般小説と比べて児童文学のほうが用いられる傾向が強く、子供との相性は抜群だ。Eテレの番組「ピタゴラスイッチ」には栗原正己による「オノマトペのうた」▽55 が流れる。この番組はもともとオノマトペがたくさん出てくるが、この曲の歌詞はすべてオノマトペでできている。「ゴロゴロゴロゴロ／トンカトントントン／エッヘン」といった具合に擬音語が中心で、イントロと間奏と最後のカデンツ以外は曲中にオノマトペ

▶54

▶55

が隙間なく埋め尽くされている。しかも決して難解な曲ではなく、音楽的には調性的。リズムは多少複雑でも「あんたがたどこさ」と同じく、言葉を追うことで難なく歌うことができる。バーベリアンの曲に比べて親しみやすい。

以下は「オノマトペのうた」の出だしの一節。

ゴロゴロゴロゴロ　トンカトントントン
エッヘン。
トコトコトコ
ガラガラガラガラ
ニャ～
スッテン！

「PONPONPON」と同じように、近年のEDMのドロップにおいてオノマトペは多用されることが多い。

海外でもZed「Beautiful Now」▷56のドロップは「Bang」という擬音だけで構成されている。他にもDavid Guetta ft. Skylar Grey「Shot Me Down」▷57、BIGBANG「Bang Bang Bang」▷58、The Black Eyed Peas「Boom Boom Pow」など、「bang/zap/boom/pow」など1音節におさまるシンプルな擬音が多用されるものがたくさんある。

▶56 ▶57 ▶58

CamScannerでスキャン

音声詞（三）——交感的な歌とナンセンス

ヒギンズをもとにした音声詞の分類の二つ目と三つ目についてここでは考察したい。

（二）の交感的な音声詞というのは、言語の意味内容が理解できる（聴き取れる）にもかかわらず、音楽的な構造や歌い方によって意味内容が弱体化されて、音響的印象に注目度が増しているような歌詞のことである。

交感的（phatic）という言葉は人類学者のブロニスワフ・マリノフスキによる「交感発話（phatic communion）」に由来し、もともとは日本語の「天気が良いですね」や英語の「What's up?」といったとくに意味はないが社交性や共感性などといった言語外の何らかの効果を期待する発話のことをさす。ヒギンズは「青い」や「夜」といった普通に意味をなしている言葉でも、その言い方を極端にすることなどによって、新たな情緒的意味が生じるとしている。

ビョークはこれをもっと簡単に説明している。「感情と言葉と音の統合。とくに、表現の純粋さ。どのジャンルにもこうした機械的なクリシェがあって、それは音のなかに植え込まれ、言葉の力を隠し始める」。

普通に意味をなしている言葉が、その歌い方によって新たな効果を生み出す例は挙げ出せばきりがない。

INU「飯喰うな」は歌詞の言葉がそれなりに聴き取れるが絶叫されているので、歌詞カードを読むときとは印象が著しく違う。

たま「さよなら人類」▽60の輪唱による「サル」という二文字の連呼、フィリップ・グラスのオペラ「浜辺のアインシュタイン（Einstein on the Beach）」における「1,2,3,4,5,6,7,8」という執拗なカウントなど。KICK THE CAN CREW「今こそ寄ってこい」▽61の最初のヴァースは言葉がわりかし聴き取れるが、極端な旋律の急上昇、急下降によって、レコードスクラッチの音を模倣している。とくにヴァース冒頭の「ブジュバンタン」は固有名詞だが、スクラッチを模倣した音響的な特徴によって意味内容の効果は薄まっている。

また、語そのものの意味がそのままストレートに理解できる場合でも、文脈上メッセージとして機能しなかったり、シュールで支離滅裂なものはここに分類されうる。

たとえばPUFFYの「アジアの純真」で列挙されるさまざまな国名や都市名。アイドル・ユニット、ももいろクローバーZの「ニッポン笑顔百景」の冒頭では古典落語「じゅげむ」の長い名前が全文引用される。

ピコ太郎の流行した歌「ペンパイナッポーアッポーペン」を例にとろう。この歌に出てくるシンプルな英単語の連接を「アップル＋ペン＝アッポーペン」という風に私たちは単なるルールとして、アルゴリズムとして、ゲームとして理解はするが、一方でなぜそれをしているのかはまったくわからない。

またマリノフスキの示した交感的という言葉にふさわしい例としては、やや音響への注目度は劣るがコトリンゴ「こんにちは またあした」▽62のさまざまな挨拶の連続、DJ OZMA「アゲ♂アゲ♂EVERY☆騎士（ナイト）」における、ただただテンションを上げさせるためだけの「Bounce with me」というフレーズの連呼、青葉市子「いりぐちでぐち」▽63の「いりぐちでぐち／ここからそこまで／そこからあっちまで／いりぐちでぐち」という具体性のない表現などがある。これらは文脈上、意味がよく通っているし、

60 61 62 63

歌い方も語の意味を歪めてはいない。

しかしあまりにも慣用的な表現が続いたり同じ文句を繰り返していると、言葉の意味に注意が向けられにくくなる。鼠先輩「六本木〜GIROPPON」は「鳩ぽっぽ」や「汽車ぽっぽ」というフレーズから派生して「ぽっぽ」というフレーズが二百回以上繰り返される。ここまで執拗な繰り返しは、もともとの言葉の意味内容が何であったかを忘れさせてしまい、リスナーは意味以外のものに意識を向け始める。

ポップソングではない例も少し挙げよう。

作曲家、ルチアーノ・ベリオの「パッサージオ」は「どう見ても混乱としか言いようがない」[3-349] 合唱曲だ。さまざまな言語の歌が混ざっているが、音高や音価はあまり厳密に記譜されておらず、さまざまな声色（声の表情）を使いわけることが求められ、まともな歌い方以外にも語りや大声で叫ぶ、爆笑、などが混ぜ合わさっている。

作曲家、アルヴィン・ルシエは「I Am Sitting in a Room」▷64 という作品で、聴き手の意識を言葉の意味から音響へと変化させる。この作品は「私はあなたが今いるのとは違う、ある部屋に座っている」から始まる短い詩を朗読・録音するもので、歌詞の言語的な意味内容はかなり明確に聴き取り、理解することができる。しかし朗読が終わると今度は録音された音声が最初から流される。その間、再生中の音声も録音しており、録音したものを再生し、それを録音したものをさらに再生し、またそれを録音……という具合に続いていく。何度も繰り返されるうちに録音状態は劣化していく。音声はどんどん不明瞭になり、逆に部屋の共鳴周波数が強調されて、音色が著しく変化する。リスナーは、最初は言葉の意味内容に着目していたが、徐々に音響の変化へと意識を傾けていくことになる。

▶64

ここまで明確な意図を持っていなくても、たとえば、きのこ帝国「FLOWER GIRL」▽65のような歌にも同じようなリスナーの意識の変化が想像できる。この曲は序盤から何度も出てきていた「FLOWER GIRL」というフレーズを最後に三十四回繰り返すが、徐々にボーカルは極端な空間系のエフェクトによって輪郭は曖昧になり、さらにギターの轟音も合わさって、ほとんどその意味内容をリスナーが意識することはなくなっていく。

続いて三つ目の「既知言語的ナンセンス」について。

これはさきほどまで（一）（二）とは打って変わって、言葉の意味がまったくわからないものを指している。

ここでは、意味論としての「ナンセンス」は扱わない。統語論的に——文法としてみれば——正しい文章であったとしても、意味としてはまったくナンセンスな文章はたくさんある。それを最もうまく言い表わしたチョムスキーの「Colorless green ideas sleep furiously（無色の緑の考えはけたたましく眠る）」という表現も、歌のなかではそれほど違和感ないだろう。このようなナンセンスな表現は、ここでは扱わない。macaroomの「mizuiro」▽66で歌われる「速く遅く近く遠くさまざまが一度に何度も」も同じで、矛盾した表現でナンセンスではあるが、この章でいうところのナンセンスには含まれない。

ここで分類されるナンセンスな歌詞は、単語単位でみても言葉としてまったく理解できないものを指し、しかし意味はわからないにしても「なんらかの言語らしさ」を持っている。この「なんらかの言語らしさ」が既知言語的という意味だ。

CamScannerでスキャン

たとえば二十世紀初頭に流行した添田さつき「東京節」。この曲のサビで歌われる「ラメチャンタラギッチョンチョンでパイのパイのパイパリコとパナナでフライフライフライ」というナンセンスなフレーズは、ナンセンスではあれ、すべて既成の言葉を組み合わせたもの。ハイカラな食べ物であったパイやフライ、また当時パリ講和条約を指していたパリコ、俗謡「ぎっちょんちょん」からの引用などが合成されている。現代のリスナーにとってこれらの言葉の語源がわからなくても、あきらかに日本語の音声構造から逸脱しておらず、既知言語的であると思える。「たら、で、の、と」などの日本語表現が挟み込まれていることも日本語らしさを担保する要因。既成語から派生した造語やスキャットなども同じで、ザ・ドリフターズの「いい湯だな」では「ババンババンバンバンアビバノンノン」のフレーズが繰り返されるが、このフレーズの元々の意味が何かは関係がなく、リスナーにとって意味がわからなかった時点でナンセンスとして認定される。

この章の最初に書いたように、(聴き手にとって) 理解できない外国語で歌われる歌も、リスナーは歌詞の音響的機能にのみ注目して聴くので、既知言語のナンセンスな音声詞として受容する。同じ意味でLOVE PSYCHEDELICOもここに分類される。

聴覚的な観点から言うと、日本語で歌われているにもかかわらず英語という既知の言語の印象を持つもので、結果として歌詞の言語的意味内容はほとんど伝わらない。日本語で歌われていたとしても聴き取ることが不可能なものはここに分類される。またシガー・ロスのホープランド語は既存の言語ではないので、世界中のすべてのリスナーにとって外国語のように響く。なのでこれも既知言語的ナンセンスとして受容される。既知言語的ナンセンスは歌唱において特殊なスタイルというわけではなく、ジャズではスキャットと呼ばれる手法はほとんどこれに該当する。

CamScannerでスキャン

一例をあげるとエラ・フィッツジェラルドの「How High The Moon」▽67の中盤からは意味のある歌詞と意味のないスキャットが混ぜこぜになった超絶技巧な歌唱が披露される。このように意味のある歌が突如として意味のないスキャットへと変化したからといって、リスナーは驚くこともなければ、楽曲が前衛的に感じられることもない。

つまりここで重視されるのは、言葉の意味はさっぱりわからないが、日本語らしい、英語らしい、もしくはどこの言語だかさっぱりわからないがどこかの言語だろう、と思えるようなものになっているということだ。

ヒギンズはおそらくホープランド語や『モダン・タイムス』でチャップリンが歌う歌は既知言語的ナンセンスには含めないだろう。彼は「新たに作られた言語による作品」[350]もしくは「純粋にいかなる既知の言語とも関わりのない言葉」[351]という表現で詩人フーゴ・バルの詩などを例に出した。しかし私はこれを外国語で歌われる歌詞や詩となんら変わらない受容しかされないと思うので、リスナーの視点に立てば既知の言語と区別する必要がないように思う。というわけでヒギンズはこれを「現代の音響詩の分類の筆頭におかれる」[352]と書いているが、私はそうではなく古くからある既知言語的ナンセンスの箱にまとめた。

小説などに登場する架空の言語は、それが言語として認識される限りは既知言語的だと言える。ただしイタロ・カルヴィーノの小説『レ・コスミコミケ』の主人公の名前「QfwfqQ氏」や、タイザン5による漫画「タコピーの原罪」の宇宙人「んうえいぬkf」のように、私たちの知る言語的な響きを超越しているように感じるものはここには含まれない。

▶67

「既知言語的ナンセンス」は特定の（既知の）言語を模倣しつつも、無意味な表現や存在しない言葉によってつくられているのに対し、この次に説明する最後の分類「非言語」はＱｆｗｆｑＱ氏のように既存の音声構造を持たないように聴こえるもの、という違いがある。

ここで重要なのは、既知の言語で「書かれているかどうか」や、作者の意図はどうであったかということは問題ではない、ということだ。それよりも、それがどのようにきこえるか、日本語のように聴こえるのか、外国語のようにきこえるのか、はたまた言語にはきこえないのか、という聴覚的な分類分けであるということを頭にいれておいてほしい。

人類学者の川田順造はわらべ歌「ズイズイズッコロバシ」のような歌詞を、意味よりも音楽的な効果を扱っているとして「異なる言語文化のあいだで通じる音声の領域」と推測する。これに川田は「音感語」という言葉をあてており、[353] 川上音二郎「オッペケペー節」やクレイジーキャッツ「スーダラ節」▽68 などを例に挙げている。これは既知言語的ナンセンスに分類され得るもので、ヒギンズのもともとの音響詩分類では「それ自身の言語を潤色したノンセンス詩」[354] に該当するだろうと思う。

音感語とは、何か特定の意味を表わす言葉ではなく「言語音そのもののおもしろさ」を表わすものだ。この説明はヤーコブソンのいう詩的機能に近く、それゆえ、普段の会話や説明的な文章と比べて、歌のなかによく現われる。

「オッペケペー節」は「オッペケペー、オッペケペー、オッペケペッポーペッポーポー」と繰り返される。この呪文のようなフレーズは何か特定の意味を表わしているわけではない。オノマトペに見えるが、何かの音や状態や感情などを表わしているわけでもない。

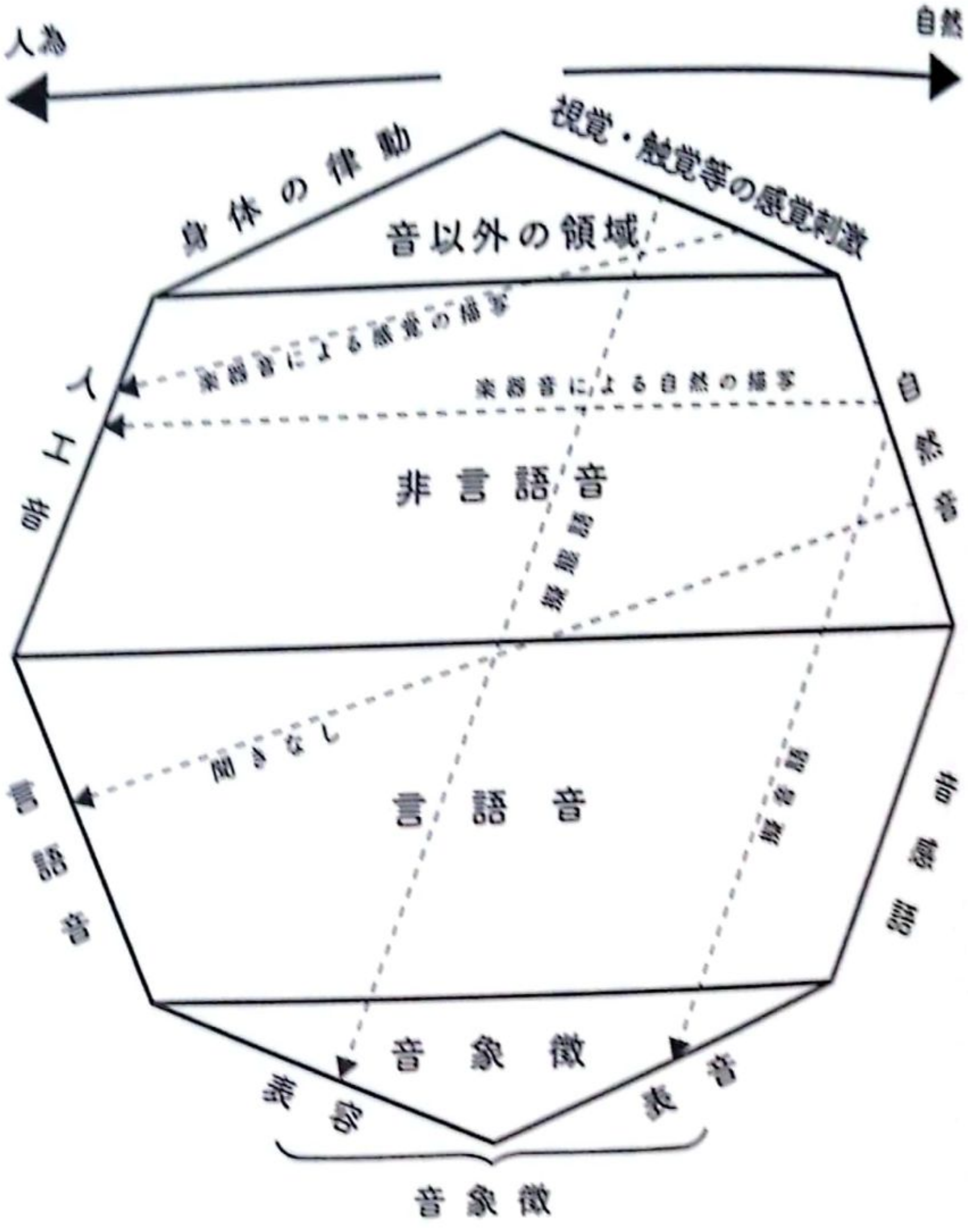
▶68

つまり、この言葉の音響的な印象だけを楽しむように狙った歌である。そういう意味で音感語は音響詩であることに間違いない（ちなみに私は第三章の冒頭にただの音感語として「どどんぱ」▷69を引用したが、この言葉の語源「都々逸＋ルンバ」説を編集者から指摘された）。ただし「異なる言語文化のあいだで通じる音声」という表現には注意が必要だ。日本人が「オッペケペー節」を聴いて感じる、ふざけたような、間の抜けたような印象は、外国語話者にとってもまったく同じように受け取られるとは限らない。これはそもそも音響の印象がブーバ／キキのような生得的な感覚だけではなく、ゴロゴロ／コロコロのような日本語の慣用によって生み出された文化的約束による影響も大いにあるからだ。

「オッペケペー節」に比べると、「スーダラ節」はもっと文化的な影響が強いだろう。「スイスイスーダララッタ……」という歌詞のなかには、スイスイと泳ぐ（これは擬音とも擬態ともとれる）や、すいすい問題を解決するといった表現、もしくはダラける、ダラリなどの擬態語を思い起こさせる。なので、日本人がこの歌を聴いたときに感じるお気楽な様子は、外国語話者にとっての印象とはまた違ったものとなるかもしれない。川田は複数の文化における音の扱いを比較するために、音声コミュニケーションを八つに分類した。

次頁の図は、川田の提唱する文化における音の世界の八角形をもとに作成したもの[8/355]。この八角形は「人為／自然」と「言語／非言語」という二種類の対立を表わした二次元の領域を八つに分類したものである。図の右に行けば行くほど自然に近い状態のコミュニケーション、左に行けばいくほど人為的なコミュニケーションとなっている。また真ん中で赤道のように上下に分かれており、北半球が非言語音、南半球が言語音となっている（球というのは喩えて、実際にはただの平面図）。

▶69


人為
自然
身体の律動
視覚・触覚等の感覚刺激
音以外の領域
楽器音による感覚の描写
楽器音による自然の描写
人工音
自然音
非言語音
擬態語
聞きなし
言語音
擬音語
言語音
音楽語
音象徴
表容
表音
音象徴

［図］
音の世界の八角形

一番右――つまり自然――の、下側――つまり言語音――にあるのが音感語である。

そのすぐ上にある自然音は、泣き叫ぶときの声や警告の声など、民族や種が異なった生物であっても共通するもの。

動物園で猿が威嚇音を出したり、公園でボールがぶつかった犬が「きゃん！」と鳴いたとき、その意味を私たちは理解できる。

これは歌のなかにもあって、ドナ・サマー「Love To Love You Baby」[70]やジェーン・バーキン＆セルジュ・ゲンズブール「Je t'aime moi non plus」[71]などセックスのときの喘ぎ声がフィーチャーされているものはストレートで深い恋愛を歌ったものに多く、これはおそらく言語の壁を超えて理解される。これほど露骨ではなくても、音声学でいう「息もれ」が弁別的な役割を持っていない言語（日本語も含む）においては息もれ自体が誘惑を想起させることがある。[336]

ここから派生して、喘ぎ声をモチーフとした掛け声やハミングは青江三奈「伊勢崎町ブルース」[72]からモーニング娘。「笑顔ＹＥＳヌード」[73]に至るまで、露骨なものもあればそれほどでもないものまで誘惑的な（一種の）ラブソングによく登場する。シンディー・ローパーが歌う「シー・バップ」は歌詞の言葉の意味も相まって見事ティッパー・ゴアら通称ワシントンの妻たちによって「最も不愉快な十曲」として認定された（そして大いに売れた）。

また川田は断末魔の叫びを例に出しているが、音楽ではデスメタルで発展したデスヴォイス（death growl）にそれを見いだすことができる。

八角形の二つの下辺は、それぞれ擬音語と擬態語を指すが、川田は前者を「表音」、後者を「表容」として、この二つを合わせて音象徴（ideaphone）と呼ぶことを提唱している。呼び名は違っても、

川田のいう音象徴は本書でいうところのオノマトペと意味はかわらない。

ここではあまり関係ないが、八角形のその他の部分も簡単に説明しておこう。

左下の言語音は、いわゆる言語のことで、ソシュールのいうような、言葉をそれが指し示すものが恣意的に――つまり社会の約束事で――結びついているもの。

その上の人工音は、手拍子や楽器の音などのこと。

さらに上の二つは音とは関係がなく、ジェスチャーなどの「身体の律動」、顔色や匂いといった「視覚・触覚等の感覚刺激」になる。

点線の矢印で示しているのは、音がどのように生まれるかを示したもので、たとえば右上の言語ではない「自然音」が右下に行って言語音となると擬音語（表音）になることを示している。

音声詞（四）――言語以下の歌

譜例はＳＫＹ－ＨＩとＳＡＬＵによる「Funny Game」▷74 から、ＳＡＬＵが担当する二ヴァース目の後半を記譜したもの。歌詞の上段にその音声を示し、下段は正規の歌詞を元にひらがなで表記した。

前半は一音符に平仮名がひとつという日本語歌詞の標準的な譜割だが、所々に母音の無声化や二重母音によって音節化している箇所がある。三小節目では「そろそろ」が一音符で[soros]と歌われている。

決定的な変化は四小節目。

「脱いだらついてきて その辺」が[nuid. tsuit. te. s. hen]という風に歌われており、言葉を聴き取ることは難しい。

▶74

五小節目「朝飯前」は「め」が完全に抜け落ちて[asa.ʃ.mae]となっている。最終二小節ではもっと極端に「所構わず心うばう」が[to.ka.zu.ko.rou.ba.u]となっている。脱落した音素を（）内に表記して補うとしたら、[to(koro).ka(mawa).zu.ko(ko).rou.ba.u]となる。

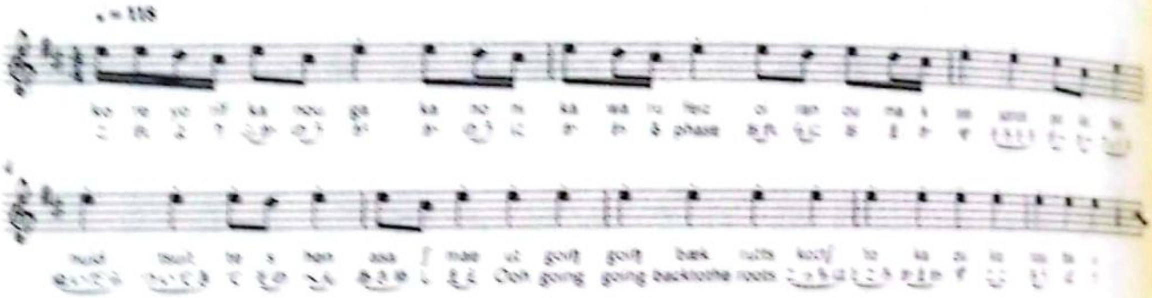
また/i/や/a/、/u/など数か所で音素が単体で歌われている。言葉の意味内容を伝えるよりも、語頭の第一モーラや音素だけを発音することに注力されており、それにともなって音符の数も少なくなり、結果的に旋律もE音（ミ）に集約され、単純化している。

この旋律の単純化は、ハインリヒ・シェンカーのいうところの原構造（Ursatz）の抽出と似ており、余計な装飾を削ぎ落とした形へと変化している。旋律の変化と同じように言葉も分断され、単語からモーラへ、モーラから音素へと分断されていく。シェンカー理論とチョムスキーの生成文法理論、心理学の理論を取り入れて楽曲の構造分析を提案したフレッド・ラダールらによる生成的音楽理論[3]にしたがって、同曲を次の図に示した。

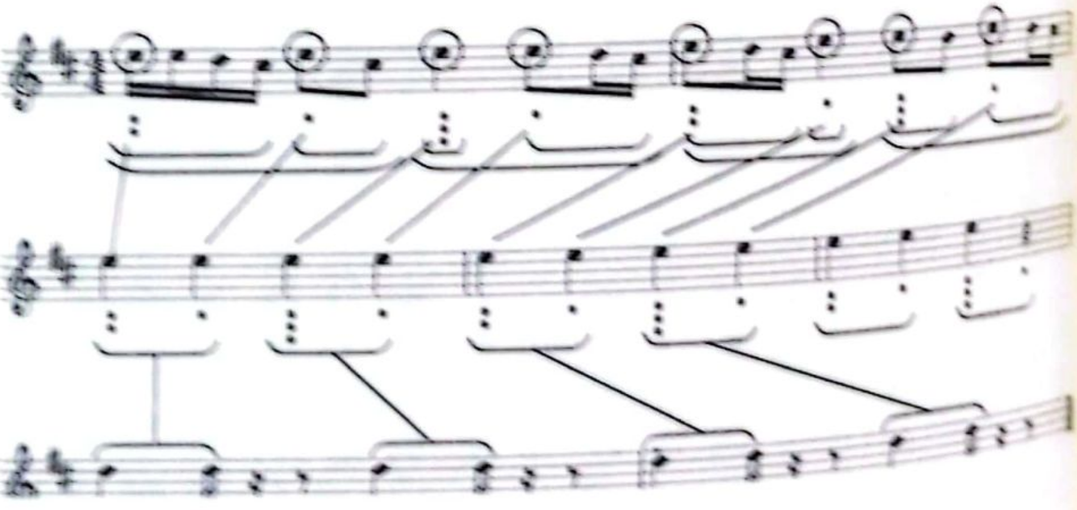
ラダールとジャッケンドフはチョムスキーの生成文法理論から影響を受けて旋律の分節化、階層化を提案した。この分析はいわば旋律の抄訳をつくることであり、余計な音符を削って「重要な音に簡略化[1]」していく作業だ。

図は、1段目が譜例の最初の二小節、2段目が譜例の最後の三小節、三段目は譜例には載っていない部分で、直後のSKY-HIによる歌部分。点で示されたものはこの曲の拍節構造を示しており、強拍と弱拍に分けられている。三拍目を最も強い拍節とした。スラーで表わされているのがグルーピング構造。グルーピングの方法はさまざまだが、ここでは主に音の類同性に着目し、E音（ミ）からC音（ド）へと下がる音型をワンセットとし、四分音符から十六部音符までのなかから音価の類同をまとめた。

CamScannerでスキャン



［譜例］SKY-HI, SALU - Funny Game（作曲：SALU/SKY-HI/SHIMI、作詞：SALU/SKY-HI）



［図］「Funny Game」の構造分析。
1段目と2段目は上の譜例の譜例箇所、
3段目はその続きでSKY-HIによって歌われる箇所。

以上の分析から、節約（reduction）といわれる分析が可能となり、丸で囲まれた音符がそれを示している。節約とは、メロディーのなかで重要な音符とそうでない部分にわけて削ぎ落としていく作業で、一段目の丸で囲まれた音符は、直線で示されているように二段目ではすべて四分音符になり、丸で囲まれていなかった装飾的な音符は消失している。つまり「ミーレード」と下がる音形は、より本質的な音符「ミ」だけに削り落とされている。これが節約と呼ばれるもの。

また、三段目で示されている「一拍目と二拍目」「三拍目と四拍目」はグルーピングのスラーをつけているが、実際はメヌエットで歌われているためにまとめられている感じはしない。それらは三段目になると休符が挟み込まれることによって明確にグルーピングが感じられるようになる。

つまり、譜例で示した部分は、旋律の構造分析でみても、ラダールとジャッケンドフのいう生成的音楽理論ときわめて近い形で節約されており、同じように歌詞も、言葉の意味よりもNやRといった音素に重きを置いて歌われている。

これが音声詞の四つの分類の最後、非言語の音声詞である。「Funny Game」は言葉のリズムの最小単位以下に分解された歌詞――つまり音素――で歌われており、本質的に既知的な言語との関わりが薄い。作曲家ディーター・シュネーベルの「声のために（ミサは終わり）」では同じように、歌詞は音素にまで分解されており、何が歌われているのか聴き取ることは難しい。リスナーは歌の音響に注目するのみであり、歌は「テクストの意味性を剥奪」[18]されている。

またオーボエ奏者で作曲家のハインツ・ホリガーにとって興味があるのは、音素とすら言えないレベルの音素だった。ホリガーはさまざまな曲でボーカルに歌を歌わせるのではなく、呼吸音やそれに関わる雑音、無意味な無声摩擦音の連続といった、音の小さな音響効果を扱っている。

【譜例】デザイン「あ」(作曲：小山田圭吾)

さそうあきらの漫画『ミュジコフィリア』[360]には/ha/だけで歌われる曲が楽譜つきで登場するが、これは作曲家・川島素晴(かわしまもとはる)の実在する楽曲である。この曲「インヴェンションI a」▽75の歌詞は、「歯／派／葉」といった常用漢字から「叵／壩／葩」といった使い方のわからない漢字まで、すべて音素/ha/を表わすものだけでつくられている、なんだかよくわからないけれどすごそうな曲だ。[361]

このような音声詞の試みはなにも前衛的でとっつきにくいものばかりではない。

「こどもたちの未来をハッピーにする「デザイン的思考」を育てる」[362]という素晴らしいコンセプトで製作されたNHKの教育番組『デザインあ』は、コーネリアスによってつくられ、ショコラによって歌われる音素/a/だけのテーマソング▽76が登場する。

マヤ・ラトヒェは声の実験の系譜に位置づけられており、他の多くのノイズミュージシャンらと同じく「デリケートな耳はお断り」[363]と言われがちだが、彼女の曲「Voice」は繊細な人の耳を驚かせたりはしない。この曲は主に母音で構成された非常に長い音価の音素が強いリバーブとともに空間的に配置されているが、それと同時に英語による言葉の意味内容の伝わる歌も語りも、織りまぜられている。音声詞と言語詞と語りが同時に体感できる上にそれほど難解な印象もない。

▶75

▶76

CamScannerでスキャン

ももいろクローバーZの「ココ☆ナッツ」のサビは「ココナッツ」という言葉が分解される。ただしモーラ言語的な印象からは逸脱していない。

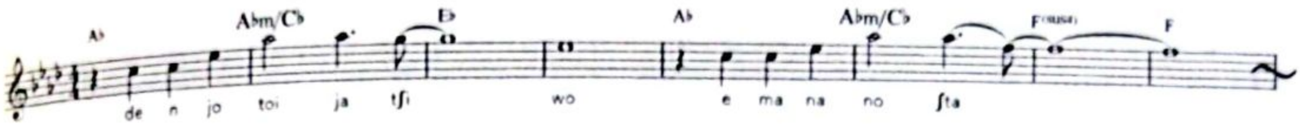
ココココーココッコッコー
ココココーココッコッコー
ココココーココッコッコッ
コッコッコッコッコー
コーココーコ☆ナーツ

椎名林檎「ストイシズム」▷77は音響詞の分類の狭間を揺蕩っている。

譜例はこの曲の途中の歌を大雑把に記譜したものだが、日本語かなは無意味なので記していない。

モーラ言語的な歌詞の響きを持っているので、既知言語的ナンセンスに思えるが、ところどころ音節にもなっている。

大雑把に記譜したと書いた理由は、この曲のボーカルは編集のレベルで波形が加工されてあり、エンベロープのアタックとリリースが完全に失われている他、リズムも譜例とは違っているので、この曲の雰囲気を知るためには楽曲を聴いてみるより他はない（とはいえそれは他のどの楽曲にしても同じだが）。そのような理由で、このパートは既知言語的ナンセンスと非言語の中間にいるといって良い。



【譜例】椎名林檎 - ストイシズム（作詞作曲：椎名林檎）

▷77

他のパートは「あなた・きれい」や「ドシラソファミ」といった言葉の断片のようなものが聴き取れる。ちなみに譜例の箇所は同じく椎名の「罪と罰」からの引用（のようなもの）で、「あたしの名前をちゃんと呼んで」というフレーズを逆さまに歌ったもの。

椎名林檎の曲は次節でも触れる。

歌詞のコンダラ化——そして音声詞学となる

本書の最初のほうで私は、歌詞カードは『一九八四年』に出てくる真理省のようなもので、私たちの音楽の記憶を改ざんすると書いた。

しかし歌詞の音響的な体験が、いつでも文字情報の前で無力なわけではない。たとえ歌詞カードを読んだ後であっても、強力な音楽体験が、それを無力化するような場合がある。いわば真理省とは逆の機能を持つその力は、ちょうど昔のマッキントッシュのCMのように、テレスクリーンをハンマーで打ち破るようなものだ。

このような現象を私は歌詞の「コンダラ化」と呼んでいる。コンダラ化は、歌詞の音響的機能が歌詞カードの文字情報を書きかえる——歌いかえる——ということだ。

本書の前半で示したおにぎり騒動も、もとの歌詞を書き換えようとした騒動だった。しかしこれは音響を無視して歌詞のあれこれを議論したものなので、コンダラ化とはまったく違う。

コンダラとは、野球場などのグラウンドを整備するためのローラーのことをいう。

整地ローラー（せいちローラー）は、グラウンドの整備などに使う、手動式のローラーで、「整地用ローラー」「転圧ローラー」「グラウンドローラー」「コートローラー」または「整地用圧延機」などとも称され、俗称として「コンダラ」とも呼ばれる。[注364]

右は、お馴染みの百科事典、ウィキペディアからの引用だ。コンダラという俗称は、「グラウンドローラー」や「コートローラー」という言葉の略称「グラドラ」「コトロラ」が変化したものではなく、実はまったく違う起源を持つ言葉である。

実はこの話は、ある世代の人にとってはお馴染みだろうと思うのだが、歌詞のコンダラ化という感慨深い現象を説明するために、やや丁寧にこの言葉の出自についてお話しようと思う。

この言葉は、アニメ『巨人の星』の主題歌「ゆけゆけ飛雄馬」冒頭のフレーズ「思い込んだら」が多くの視聴者から「重いコンダラ」に聴き間違えられたことに由来する。

譜例は「ゆけゆけ飛雄馬」の冒頭四小節を記譜したもの。

「重いコンダラ」は文節で区切ると「重い・コンダラ」と分けられるのに対し、「思い込んだら」はこれ以上分割できない。譜例を見ると、小節の区切りが「おもい・こんだら」となっている。また「おもい」の「い」は二音符に分かれて歌われており、合計二部音符の長さであり、他の音符と比べて明らかに長く、これも言語の意味上の区切りだと思わせる。さらに「おもい」はこの曲中で最も低い音であり、短音階上の一度であるC音で歌われている。それと対照的にこの曲の最後（譜例には載ってない）はオクターブ上のCで終わる。この、最低音Cの連続で歌われる「おもい」がまず重さを想起させるというクロスモーダルな知覚も一役買っているかもしれない。

【譜例】ゆけゆけ飛雄馬（作詞：東京ムービー企画部、作曲：渡辺岳夫）

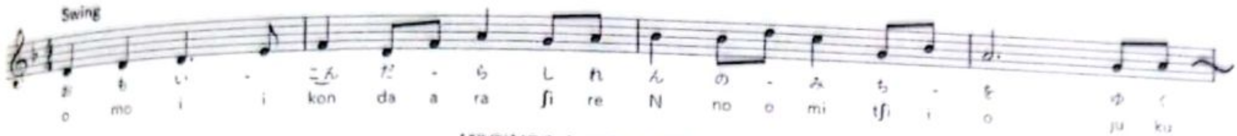
ひとまずこのような理由から、リスナーは「思い込んだら」を「重いコンダラ」と聴きとったと仮定してみよう。

しかし、話はこれだけではない。不可解なことに、この歌は一九六八年に放送開始されたアニメのオープニングで、毎回、歌詞字幕つきで流れるのだ。オープニングで主人公の星飛雄馬が過酷な修行――吹雪のなかでランニング、真夜中の千本ノック、夕暮れのウサギ跳び――に耐え抜く映像の下に、はっきりと「思いこんだら」という文字が表示される。

なので、テレビ画面を見ている限り、たとえ歌詞を聴き間違えたとしても、それが勘違いであることがすぐにわかる。にもかかわらず、この歌は「重いコンダラ」として浸透した。

きっかけは、第十二話「鬼の応援団長伴宙太」にある。もちろんこの回も、オープニングで「ゆけゆけ飛雄馬」は歌詞字幕つきで流れる。問題は本編だ。

この回は、主人公の星飛雄馬が高校野球部に入部し、新入生として入部初日のしごきを受けるというものだ。なぜだか星に対して闘争心を燃やす柔道部主将の伴宙太は、初日から星を含めた新入生に過酷な練習メニューを押しつける。ちなみになぜ柔道部の主将が野球部の指導をしているのかはまったく不明だ。さんざん新入生をいじめ抜いたあげく、柔道部主将は星に向かって「罰としてローラーひきだ！」と命令する。もちろんなんの罰なのかはさっぱりわからない。通常四人がかりの巨大なローラーを、星はたった一人で動かそうとする。感動の場面だ（私は爆笑したが）。



[譜例]坂本九 - ゆけゆけ飛雄馬
「こん」が音節化している。

にじむ汗、びくともしないローラー、ぬかるんだ地面にめりこむ足、真っ赤な夕焼け空……そこでおもむろにストリングスが旋律を奏で始め、物語はクライマックスの様相を見せ始める。そこで例の歌が始まる。「重いコンダラ／試練の道を」。ここには字幕はない。まだまだ動かないローラー、もがく星飛雄馬、心配する顧問、なぜか笑う伴宙太。

こうして野球部員が使うローラーは、コンダラという名誉ある名詞を獲得した。

しかも劇中、登場人物たちは何度もローラーをはっきりと「ローラー」と呼んでいるにもかかわらず（「罰としてローラーひきだ！」「先生、ローラーひきは新入部員の仕事でしたな」「し、しかしあのローラーはただでさえ四人がかりがやっとだ」）。

しかも、コンダラという言葉は歌にまで侵入する。

のちにこの曲は坂本九によってカバーされるが、そこではもはや完璧にコンダラ化している。

譜例は坂本バージョンの旋律を記譜したもの。

ここでは「こん」が一音符で歌われて音節化している。[365]「思い込んだら」は「こ」の後にアクセント核があるので、「ん」で音程が下がる。しかし音節化している以上このアクセントは無効化しており、「コンダラ」という知らない外来語風の言葉のアクセントによりいっそう近づいたと思える。

たとえば「ゴンドラ」は丁寧に発音すると「ゴ」から「ン」にかけて音程が上がるが、アクセント核がなく、「ゴンドラが」や「ゴンドラに」となっても音程が下がる箇所がない。

アクセントと旋律の関係は諸説あるが、アクセント核が最も重視される傾向がある。もともと音節であった外来語は音節化しやすいので、一音節で歌われる「こん」は外来語の響きだと思わせる。実際、「ゴンドラ」は普通に話せば「ゴン・ド・ラ」と発話される。

つまり坂本九は原曲に比べて、さらに「コンダラ」の印象に一歩近づいているのだ。サンプラザ中野くんとDJよっしーによるカバーでも同様に音節化して「コンダラ」に近づいている。

アニメのオープニングで毎回、歌詞が文字情報として表示されているにもかかわらず、それを書きかえて——歌いかえて——「コンダラ」という新しい言葉の印象が勝利を収め、ついに坂本九の歌い方にまで影響を与えてしまった。

映画監督の森達也は当時を回想して「あのグランド整備のローラーをコンダラという名称なのだと思い込んだ人は僕の世代にかなりいたはずだけれど、でもローラーをコンダラと思い込んだからといって、その後の人生に大きな弊害があるわけじゃない」[366]と書いている。

歌詞のコンダラ化はその後の人生に大した影響は与えないが、坂本九の歌い方に影響を与え、ウィキペディアの「整地用ローラー」ページの執筆者の手を少しだけ煩わせた。

コンダラ化という言葉は、歌詞の音響サブリミナルが強い印象を与えた場合に用いられる。それは作詞者の意図が誤って伝わったという場合のみを指すわけではない。意図してそのようなことを狙うこともあるし、そもそも意図的かどうかはあまり重要ではない。

本書では歌詞の言葉の意味ではなく、響きの印象に的を絞って考えてきたが、なぜ「サブリミナル」という表現をあえて使うのか。それは、このような印象がほとんどの場合、リスナーには意識的にそうだと感じられるような体験ではないからだ。

リスナーは、歌詞の印象的機能が働いた後でもやはり、歌詞カードのなかに答えを見出そうとし、確かに歌詞カードに書かれてあるものが正解であると思い込もうとする、しかし時として、歌詞音響は歌詞カードの記憶を改ざんするほどまでに強い印象を持つ。

そのような場合に、私は歌詞の音響サブリミナルがコンダラ化したといえるのだと思う。

意図的にコンダラ化を狙った例を紹介したい。

哲学者の石川伊織（いしかわいおり）による歌詞分析に基づくもので、石川は歌詞の「表面上の意味」とは区別したもの——ここでいう音響的サブリミナル——を「裏の意味」としている[367]。

譜例は椎名林檎の「正しい街」▷78のAメロの旋律を記譜したもの。

基本的に各小節の最後の八分音符で和声変化、シンバルが同期しており、逆に小節の頭で八分音符の休符となる、シンコペーションのリズムとなっている。なので、シンコペーション部分の四拍目の裏と三拍目の頭をそれぞれ強拍とし、そこを分節区切りとして示すと以下のようになる[368]。

「ふゆ／かいなえみ／をうけな／がいちんも／くのあと／たいどをさ／らにわるくしたら／つめ／たいアスファ／ルトにひ／たいをこす／らせてき／たいはずれ／のあたしをせめて」

このように、音楽的な構造が、歌詞の意味を「分断」[369]している。

該当箇所の歌詞を歌詞カード通りに表記すると、以下のようになる。

▶78

【譜例】椎名林檎 - 正しい街

不愉快な笑みを向け長い沈黙の後態度を更に悪くしたら
冷たいアスファルトに額を擦らせて
期待はずれのあたしを攻めた

これを適切な文節で区切ると「ふゆかいな/えみを/むけ/ながい/ちんもくの/あと/たいどを/さらに/わるく/したら/つめたい/アスファルトに/ひたいを/こすらせて/きたいはずれの/あたしを/せめた」となる。

各小節の事実上の一拍目であるシンコペーション部分（四拍目の裏）は、一小節目/kai/、二小節目/gai/、三小節目/tai/、五・六・七小節目/tai/と、すべて/ai/の二重母音による音節となっている。逆に/ai/以外は（ほとんど）音節化しておらず、モーラ言語で歌われている。これは長母音化しやすい「態度を」の/oo/や、音節化しやすい促音/N/の入った「沈黙」などの部分でも同様で、それぞれ音節化することなくモーラで歌われる。

言語リズムの構造上、このパートではあきらかに/ai/は有標性があり、また音楽の構造上シンコペーションによる事実上の一拍目としてみても/ai/は目立っている。

石川は「正しい街」の言語的な意味内容を読み取った上で、この/ai/によって示される音響サブリミナルを、「聴き手の想像力の問題」としてはっきりと断言はしていない。

この音節からリスナーが受け取るものが仮に「愛」であるとして、私は譜例の箇所の文学的な意味内容は「愛」というイメージからはかけ離れているように思う。

「不愉快／長い沈黙／態度をさらに悪く／冷たいアスファルト／期待はずれ／あたしを責めた」といった表現と「愛」が衝突している。ただしこの音節は、展開部で登場するフレーズの意味内容「あんな傲慢な類の愛を押しつけたり」へと結びつけられるだろう。

音節/ai/の連続による歌詞サブリミナルをそこから抽出して「傲慢な愛」と表現するのは突飛ではない。

このようにコンダラ化は音によって新たな意味が顕在化することをいうが、より狭い意味では「音と意味の衝突」を指している。つまり、言葉の意味内容とは真逆の印象を与えるような歌詞音響のことだ。これは第二章で説明した「ＰＯＮＰＯＮＰＯＮ」の音と意味が一致している、という状態とは真逆の構造だといえる。

しかし言語学者のベンジャミン・リー・ウォーフが指摘するように、そのようなことは起こらないかもしれない。つまり、言葉の意味内容とうまく合った音響が配置された場合はそれにリスナーは気づくことができるが、言葉の意味内容と音響が矛盾している場合には、リスナーはそもそもそのことに気がつかない、ということだ[注370]。確かに、重たい母音で構成された「雲」と、軽い母音で構成された「雨」の音と意味の衝突を、私たちは感じているだろうか？

椎名林檎の例では、譜例の言語的な意味内容と音節/ai/は矛盾、対立しているだろうか、それとも逆に協調しているだろうか[注370]。このことを考えるために、言語的な意味内容をもっと単純な例に置き換えてみよう。

ロマーン・ヤーコブソンが紹介した詩人マラルメの例はいたってシンプルだ。マラルメは「昼／夜」という言葉を例に、フランス語の音と意味の衝突を非難した。フランス語で「昼」は「jour (/ʒuːr/)」、夜は「nuit (/nɥi/)」で、マラルメによれば、前者が暗い響きで後者が明るい響きとなるのだそうだ。

つまり音と意味が衝突した結果、「暗い昼／明るい夜」となってしまう。もちろん言葉の響きは万能薬ではないので、この二つの単語をきいたフランス人がただちに「暗い昼／明るい夜」を連想するわけではない。むしろウォーフの主張に従うなら、そもそも人はその矛盾に気がつかない、というわけだ。もちろん天才的な詩人を除いて。

ここでヤーコブソンが指摘したのは音素の逆転（converse）分布というものだ。つまり、音と意味が逆転したままで、さらにそれを強化するような音素配置を行なうというものだ。

「暗い／明るい」という対立は「重音／鋭音」の音素対立と言い換えることができる。第三章で説明したように、「重音／鋭音」は、第二フォルマントの高さの違いを表わす弁別的特徴であり、調音音声学的にいえば前者が後舌、後者が前舌となる。

重音は「暗い」の他にも「暖かい、鈍い、低い、重い、遅い、広い」などを想起させ、また鋭音は「明るい」の他にも「鋭い、固い、高い、早い、狭い」などを想起させる。

音象徴性は画一的ではなく、多様なイメージのバリエーションがある。なので、「昼」の周りに重音を多く配置して、「夜」の周りに鋭音を配置させることによって、意味の転移を訴えるというのだ。つまりこの場合の対立は「暗い昼／明るい夜」ではなく、たとえば「重くて暖かい昼／軽やかで涼しい夜」のようになる。[I-372]

CamScannerでスキャン

ヤーコブソンはこのようにして、音と意味の衝突が詩のなかで効果的に使われることを説明している。

人類学者のレヴィ＝ストロースは、音と意味の衝突による新たな印象の誕生を、「これはまた、それなりの仕方で一つの小さな神話を作る」[注373]と表現している。

レヴィ＝ストロースはフランス人でありながら、「jour（/ʒuːr/）」と「nuit（/nɥi/）」の音と意味の衝突に気づかなかったらしい。しかしながら彼は「昼（jour）」は「何か持続するもの」であり、「夜（nuit）」は「不意にやってくるもの」というイメージを持っていた。レヴィ＝ストロースによると、前者は鈍い母音組織による「継続」を、後者は鋭い母音組織による「完了」から想起させられたのだ。

歌詞の音と意味が衝突したとき、それはそれで、それなりの仕方で一つの小さな神話を作る。

このような例について考えると、意図的な歌詞のコンダラ化は難しい作詞技法のように思うかもしれないが、決してそうではない。

意図的に聴き間違えをさせるような歌詞や、歌われている内容と歌詞カードの表記が違っていれば、それは容易に起こる。

たとえば「地球」と歌詞カードに表記して「ほし」と歌われる場合、歌詞カードの情報よりも歌われたものが優先されるかもしれない[注374]。放送禁止用語など、歌のなかに際どい単語がある場合、歌詞カード上の表記を自主規制して、同音異義語などを当てはめる場合があるが、それも同じように歌われたときに文字情報は無効化される。

CamScannerでスキャン

その一例が、本書の冒頭で書いた、THE TIMERSのライブ演奏の最初の曲にも現われる。「タイマーズのテーマ▷79～Theme from THE TIMERS」で、原曲はザ・モンキーズの「(Theme from) The Monkees」で、これにZERRYとTOPPIが日本語詞をつけたもの[55]。この仕組みは分析するまでもない、音楽を聴けば誰でもすぐにわかるような単純な駄洒落にすぎない。「TIMERを持ってる」と書かれた歌詞は、歌われるときには「大麻を持ってる」となる。歌詞のコンダラ化は、労働の機械化に反対した機械打ちこわし運動、ラッダイトのようなもので、歌詞カードに印刷された文字情報を打ち壊すが、そこに特別な技術が求められるわけではない。

ここまで本書を読んだ読者であれば、私がなぜ序章でYOASOBI「夜に駆ける」が「自殺の歌である」という風に明言しなかったかを理解してもらえると思う。私は歌の印象がどのように生み出されるか、またそれは文字情報とどのように乖離するかを書いてきた。

そこに作者の意図は必要ない。

文学にしろ音楽にしろ、自殺というタブーについて創作されたものは珍しくない。近松門左衛門の人形浄瑠璃『心中天の網島』や『曽根崎心中』を歌というか文学というか、劇というべきか私はわからない。ともかくこのコンテンツは心中を流行させたとされている。近松による、自殺や自傷行為を含むコンテンツが実際に江戸の自殺者を増加させたかどうかは知らないが、プロバイダやプラットフォーマーやレーベルやテレビ局がこのような話題に敏感になることは想像できる。私が近松の作品に対して文学なのか歌詞なのか演劇なのかわからないように、古舘もうっかりTHE TIMERSの演奏を「発言」としてお詫びしつつ、その正解がわからなかった。

一般に「自殺の歌である」と解釈されることの多いスピッツの「青い車」について考えてみよう。この歌詞を《物語として》読み取って一言で要約すると「君の青い車で海へ行こう」といえるかもしれない。

そこで歌は「輪廻の果てへ飛び降りよう／終わりなき夢に落ちて行こう」となるが、このつながりが何を意味するのかを完璧に説明することは誰にもできない。このフレーズを「輪廻からの脱却」と言い換えるとすると、過去のしがらみから離れて新たな土地で新たな生活をするのかもしれないし、不幸な状況のなかで永遠に結ばれるために車で崖から飛び降りて自殺するのかもしれないし、むしろ具体的な行動を表わしているわけではなく「変わりたい」というただの願望や想像に過ぎないのかもしれない。

歌詞は小説や映画や漫画にくらべると圧倒的に読み解きに必要な言語情報が不足している。小説にはさまざまなメタファーが登場するが、その一方で具体的な説明も十分になされている。しかし歌ははっきりいって、何がメタファーではないのかすら容易に判断できない。全体的にメタファー性が高く、具体的な指示的表現に乏しい。

そもそも「青い車で海へ行こう」という一般的にメタファーだとは思えない普通の表現でさえ、現実に何を指しているのかすらはっきりとは断言できない。「青い」や「車」といった記号に注目して、それが象徴するものを探すのか、字義通りに受け取るのが無難なのかわからない。なので、「これは移住の歌である」「これは自殺の歌である」というように、歌詞の物語性をはっきりと断言することはあまり意味がない。むしろイアン・クロスが主張するように歌詞には流動的意図性という機能があるので、曖昧でどっちつかずの内容であることをそのまま受け入れるほうが建設的だろう。

CamScannerでスキャン

「飛び降りよう」「落ちて行こう」などの言葉とは裏腹に、(第三章で論じたスピッツのメタファーと同じように)この歌も下から上への方向性を持っている。旋律も和音進行もリズム構造も、少なくともここに悲劇的な印象はなく、移住にせよ自殺にせよただの想像にせよ、リスナーは歌い手のなかには絶望よりは希望のようなものを見出すだろう。

旋律の方向性と歌詞の意味内容、方向性のメタファー(夢に落ちる)は一致するときもあれば真逆を向いているときもある。一致させるほうが良いわけでもなく、また一致させないことで驚きを感じるわけでもない。一つの歌のなかに、さまざまな効果が総動員されて私たちは何らかの印象を感じ取るのだ。

なので、歌詞カードを見て明らかに悲しい内容の歌だったとしても、歌詞カードを見ずに聴いたときに明るい印象を持つことは珍しくない。

「青い車」を歌詞カードを読んで理解した場合、ひょっとすると絶望の歌だと受け取りかねないが、音楽を聴いてみると私には決してそのようには聴こえない。

いずれにしてもこれを意味内容として(物語として)「○○な物語である」という風に断定することは無意味だろう。

本書ではおなじみとなったきゃりーぱみゅぱみゅ「PONPONPON」を初めて聴いたとき、私は冒頭「あの交差点で」を「あの子を茶店で」と思っていた。歌詞カードを見て「正しい」歌詞を知った今でもその印象は変わらない。

この勘違いは私だけではないようで、きゃりーぱみゅぱみゅはTwitter上で茶店説について

触れた。

それよく言われる（笑）凄いシャレた歌になっちゃうね[注378]

「PONPON出してしまえばいいの」というフレーズにもいくつかの捉え方がある。

「ぽんぽん（お腹）を出して、その後でしまう（元に戻す）」
「ぽんぽん（お腹）を出してしまう（出しちゃう）」
「（何かを）ぽんぽんと出して、その後でしまう（元に戻す）」
「（何かを）ぽんぽんと出してしまう（出しちゃう）」

これらの候補に対して、なんら明確な正解を導き出せないところが、意図の流動性だし、詩的言語とはそもそもそのような細かな意味の違いに頓着しない。正解はどれでも構わないが、音楽を聴いたときにそのうちの「選ばれやすい一つ」を推測することは可能だろう。

そういう意味でも「あの子を茶店で」は次に続く「みんながもしスキップをして」とは文章表現上つながっていないように思えたとしても、依然として有力候補であると思う。ただしもう言われなくなった「サテン」という表現を知っているかどうかや、子育ての経験から幼児語「ぽんぽん＝お腹」が身近であったり、そのようなリスナーの属性によって聴いたときの印象の傾向は変わるだろう。

もちろん、歌詞を文学的に読み込んで論ずることはまったくもって自由だ。

それどころか、歌詞カードが音楽的な印象に与える影響は大きい。歌詞カードを読みながら音楽を聴いたとき、それまでとは違った文学的な表現が生き生きと溢れるのがわかるだろう。私はYOASOBIをただ単に聴いていたときと、原作とされている『タナトスの誘惑』を読んだ後に聴いたときとでは、明らかにイメージするものが変化した。

これを本書ではあえていじわるく「改ざん」とよび、こういうときに引用されがちなジョージ・オーウェルから真理省のようなものだと言った。ただしこのような改ざんが必ずしも悪いわけではないし、むしろこのような改ざんをこそ望むアーティストもいるだろう。

作詞家は歌詞の文学的な側面にも気を払い、できれば歌詞を読み込んで聴いてほしいと思うこともあるだろう。

また、音楽で歌われるものと、歌詞カードの表記をあえてまったく変えるアーティストは、音楽とは違った楽しみとして歌詞カードを読んでもらいたいだろう。THE TIMERSは「大麻が大好き」と歌うが、歌詞カード上の表記は「TIMERが大好き」である。これは言葉遊びとしての自主規制であって、なんら歌には影響をあたえない。

それでも、リスナーは歌詞カードを読むことによって初めて、歌と歌詞カード上のギャップを楽しむことができる。

そういうわけで、歌詞カードが作品の一部であると考えるアーティストもいれば、歌詞カードなんて必要ないというアーティストもいる。

私は本書で、そのような芸術論に介入するつもりはなかった。

歌詞の文学性重視派と音楽性重視派を対立させて、大戦争を起こすつもりもない。仮に真に純粋な音楽的体験を考えるにあたって、歌詞カードというものは絵画の額縁であって、（それが音楽体験に影響を与えているとはいえ）無視する必要があったのだ。

この本でこれまで述べてきたような考え方や分析手法をまとめて私は「音声詞学」と名づけている。この表現は「音声学」と似ているので勘違いされるかもしれないが、必ずしも音声学的な手法だけに頼っているわけではない。それに、ひとつの学問分野というよりは、「このような観点から歌詞を聴いてみよう」という、ひとつの提案のようなものだ。この言葉の定義は曖昧なので、本書にこの言葉は実際ほとんど出てこない。

私は大学時代からこのような視点で歌詞について考えるときに、それをまとめて一括りにする言葉がないせいで、人に説明することが難しいと思っていた。私の説明を聴くと多くの人は、「歌詞の言葉の意味よりも響きのほうが大事ということですね？」と勘違いしたり、「最近はアクセントとメロディーの関係が無視されてますよね」というように、何世紀も前の議論を引き合いに出されたりした。

私は意味よりも響きのほうが重要などとは思わない。アクセントとメロディーを一致させるべきともさせないべきとも思わないし、本書でいうところの言語詞も音声詞もどちらも好きだ。

何が良くて何が悪いなどというつもりは毛頭なく、「このような視点（聴点）で歌詞について考えてみよう」という提案をしたかったのだ。なので私は早々にこの不安定な議題に「音声詞学」という名前をつけ、なんら芸術論のディベートがしたいわけではないことを宣言し、ひとつの学問分野のふりをして平穏無事に淡々と分析をこなしていくようなそぶりをした。

私自身は単なる音楽家で、研究者ではない。これまでも、これからも、何かを研究するようなことはないだろうと思う。音声学や音韻論、認知心理学や神経科学、音楽理論など、さまざまな素晴らしい先行研究があって、私はそれをビュッフェ形式で自由に歩きながら皿にのせていった。出来上がった朝食メニューは少々見栄えが悪いが、私自身は気に入ったものになった。思わず皿にのせ忘れた料理もあるかもしれないし、トングで摑むのに苦労して泣く泣く諦めた料理もあったことをお断りしておく。

CamScannerでスキャン

歌詞の取扱説明書

歌詞の表記について

本書では、歌詞は基本的に音素で表記している。音素は細かな発音の違いではなく意味として認識される発音の束を表わしているので、音素を表わす記号はそれほど種類はない。

歌詞を言葉として表記する場合は「」内に示し、個々の発音をあらわす際は[ ]内に示し、音素をあらわす際は/ /内に示した。なので本文では、

「PONPON」……歌詞カード上の言葉

/poNpoN/……音素表記

[pompoɴ]……発音表記

CamScannerでスキャン

日本語の発音記号は、都合の良いことに、普段使い慣れたローマ字綴り（とくに訓令式）と似ている。[379] パソコンのキーボードで文章を書く人にとってはおなじみだろう。なので、本書では日本語の発音や音素は基本的にローマ字綴りで表記している。「あいうえおかきくけこ」は/aiueokakikukeko/となる。

ただしどうしても、全部が全部ローマ字綴りで表記するわけにはいかないので、いくつかの例外的な箇所を以下に示す。

▶ /ʃ/

サ行は基本的に/s/を用いるが、「し」は調音点も違えば聴いたときの印象もわりかし違うため、ヘボン式では「shi」と表記する。/si/と表記すると、「スィ」などの発音と区別できないためだ。本書では、無声後部歯茎摩擦音を表わす、音楽の強弱記号のフォルテのような/ʃ/を用いる。「し」は/ʃi/、「しゃ」は/ʃa/と表記する。タ行も同様で、「てぃ」と「ち」を区別するために「ち」は/ʧi/、「ちゃ」は/ʧa/と表記する。

ちなみに日本語の「し」も単一ではなく、無声後部歯茎摩擦音と呼ばれる[ʃ]や、無声歯茎硬口蓋摩擦音と呼ばれる[ɕ]、また「すぃ」に近い[si]などで発音されることがあるが、本書ではこれらをすべてひとつの音素としてまとめて[ʃ]で表記した。

▶ /j/

ヤ行は/ya. yu. yo/ではなく、/ja. ju. jo/と表記する。「じゃ・じゅ・じょ」と読まないように。

Jakobsonと書いてヤーコブソンと読むのと同じ。「きゃ」や「みゃ」なども同様に/kja/、/mja/と表記。音声学の本では/j/を小さく右上に/kʲ/と表記することもあるが、本書ではめんどうなので/kja/と表記。ちなみに「じゃ」は次に説明するように/dʒa/となる。

/dʒ/

ザ行は/z/で表わすが、「じ」は/dʒi/と表記した。これは「ズィ」/zi/と区別するためである。また、「ぢ」も発音は変わらないので/dʒi/と表記した。「じゃ」は/dʒa/となる。

/Q/

促音「っ」は特別に大文字の/Q/で表わす。「がっこう」は/gaQkou/となる。ただし、文字の上で促音になっていても、実際歌われる際にそうではない場合は/Q/ではしめしていない。たとえば歌のなかに「いっぱい」という言葉が出てきた場合、実際に歌われるときには「いいぱい」のように歌われることがある。そういう場合は/iipai/もしくは/i:pai/のように表記する。（/:/は長母音を表わす）

/n/

撥音「ん」は日本語音声学では大文字の/N/で表わすことが多い。これは、たとえば「kano」と表記してあった場合、「かの/ka. no/」と読むのか「かんお/kan. o/」と読むのかがわからない。ナ行と撥音を区別するために、撥音の場合は大文字で/kaNo/（かんお）と表記する慣例がある。歌詞の場合、五線とともに示している限りこうした勘違いは生まれにくいので、基本的にはナ行であっても撥音

「ん」であっても小文字の/n/で表記した。撥音とナ行が区別しづらい場合や、撥音であることを強調したい場合には大文字で/N/と表記することにした。また、「ハンバーガー」のように、両唇音が後に続く撥音では、[m]の発音になるが、このように発音の違いを強調する場合は同じ音素/n/であっても/m/のように示した。

■ /:/

同じ母音が重なる場合――たとえば「大きな」のように、「おお」と続く場合――は、それぞれの母音が独立して別の音符に当てはまっている場合（「おおきな」）は連母音として個別に/ookina/のように表記した。ただし、二つの「お」が一つの音符におさまっていたり、二つの「お」に隙間がない「おーきな」のように歌われる場合は、長母音をあらわす/:/を用いて/o:kina/のように表記した。たとえば一音符で「ガーッ」と歌われるときは/ga:Q/のように表記する。

■ 音素よりも細かな発音の違い

以上は音素表記についてだが、本書では場合によってもっと精密に発音の違いを区別して表記する場合がある。とはいえそれほど数は多くないし、細かな発音の違いを区別する場合も、そのつど本文で説明している。

たとえば撥音「ん」はすでに説明したように音素/n/か、もしくは大文字で音素/N/と表記する。しかし実際の発音は[ɴ][m][n][ɲ][ŋ]のようにさまざまだ。それらの違いを区別したい場合には、音素単位ではなく、調音音声学的に細かな発音の違いとして表記することにした。このように音素内での細かな

CamScannerでスキャン

発音の違いを示した場合には、なるべく本文中でそのつど説明することにした。
精密な発音の表記については、国際音声学会が定めた国際音声字母をお手本としている。「字母」というのは記号のこと。ややこしいことに国際音声学会（International Phonetic Association）も国際音声字母（*International Phonetic Alphabet*）も両方ともＩＰＡと略せるが、普通「ＩＰＡ」といった場合は、後者の記号のことを指す。ＩＰＡには必要最小限の発音を表記する「簡略表記（broad description）」——本書は基本的に簡略記号に近い表記——と、非常に制度の高い記述を目指す「精密表記（narrow description）」の二種類がある。

精密表記の特徴は「補助記号」と呼ばれる符号を多用しており、専門的に学んだ人以外にとっては暗号のように破滅的に意味不明なので、本書ではほとんど使わない。

■本書に登場した特殊な発音記号

本書は特殊な発音であっても、なるべくＩＰＡの補助記号を用いずに表記した。以下、本書に登場した特殊な発音の例。

⊙有気、息の声

有気は、小さな[h]によって表わされる。[ki]が有気になった場合、べき数のように右上に[[illegible]]と表記する。有気はわかりやすいものもあれば微妙なものもあるので、本書ではやや控えめに（）内に[k(h)i]の

発音の違いを示した場合には、なるべく本文中でそのつど説明することにした。

精密な発音の表記については、国際音声学会が定めた国際音声字母をお手本としている。「字母」というのは記号のこと。ややこしいことに国際音声学会（International Phonetic Association）も国際音声字母（International Phonetic Alphabet）も両方ともＩＰＡと略せるが、普通「ＩＰＡ」といった場合は、後者の記号のことを指す。ＩＰＡには必要最小限の発音を表記する「簡略表記（broad description）」――本書は基本的に簡略記号に近い表記――と、非常に制度の高い記述を目指す「精密表記（narrow description）」の二種類がある。

精密表記の特徴は「補助記号」と呼ばれる符号を多用しており、専門的に学んだ人以外にとっては暗号のように破滅的に意味不明なので、本書ではほとんど使わない。

■本書に登場した特殊な発音記号

本書は特殊な発音であっても、なるべくＩＰＡの補助記号を用いずに表記した。以下、本書に登場した特殊な発音の例。

⊙有気、息の声

有気は、小さな[h]によって表わされる。[ki]が有気になった場合、べき数のように右上に[k^{h}i]と表記する。有気はわかりやすいものもあれば微妙なものもあるので、本書ではやや控えめに（）内に[k(h)i]のように示した。また、息の声（breathy voice）も同じように[h]で示した。

⊙母音無声化、母音の消失

母音の無声化は、本書では母音を省略するか、「( )」内に示した。たとえば「した」[ʃita]の[i]が無声化する場合は、[ʃ(i)ta]と表記するか、母音を省略して[ʃta]と表記した。川原繁人とジェイソン・ショウの研究で、日本語の[u]が無声化した場合に調音運動もなくなる場合があることが示されている。[380] これは母音の無声化ではなく、母音の消失と言って良いと思う。もちろんすべての母音の無声化で調音運動も消えるわけではないが、いずれにしても母音の性質はかなり薄まるので、本書では適宜、母音の消失という表現も使っている。

⊙有声子音の無声化

有声子音が無声化した場合は、ＩＰＡでは子音の下に小さな「○」を示す。たとえば「どんどん」[dondon]の[d]が無声化した場合、[dondon]と表記する。ただし、本書では、完全に子音が無声化して「とんとん」のようにきこえる場合は[tonton]のように無声子音として表記した。

■日本語以外の発音

本書は基本的に日本語の歌詞を分析しているが、そのなかで英語の言葉がよく登場する。その場合、英語の音素を用いるか、日本語の音素で表記するかは、聴いたときの印象で適宜使い分けている。当然、場合によっては日本語にはない（つまり弁別性のない）発音――たとえば/æ/のような――が登場することもある。それらをすべて本書で解説はしていないので、発音が気になった方はｗｅｂ辞書（たとえば「Weblio英和辞書」https://ejje.weblio.jp）などで検索すると音声読み上げ機能がある。歌詞中に「hang」と

CamScannerでスキャン

いう単語と、音素/hæŋ/があった場合、「hang」をweb辞書で検索すると、音声が確認できる。

■歌詞の日本語表記

本書は当然、発音記号だけでなく日本語（かな）でも歌詞表記している。表記は、ブックレットや歌詞サイトなどで確認できるものをお手本としつつ、基本的にひらがなで表記した。外来語など、歌詞サイトでカタカナ表記されているものはカタカナで表記している。音素での表記とは違い、原本（歌詞カードなど、アーティストサイドがオフィシャルに出しているもの）をなるべく忠実に表記した。なので、たとえば「せんせい（先生）」というフレーズが出てきた場合、実際には「せんせー」と歌われていても、原本に合わせて「せんせい」と表記した。音素表記は逆に、聴いたときの印象を優先して/sense:/とした。ただし、原本に現れる特殊な読み――「地球」と書いて「この星」と読むような――が現れる場合は、実際に歌われているものを優先した。また「ココ☆ナツ」のような文章上でしか表現されえない記号などは省略した。

■歌詞スラー

日本語の歌の伝統では一音符に二つ以上のかなが対応している場合は、歌詞スラー（たるんだロープのような記号）でまとめる。「ひらがなが二つありますが、一つの音符のなかで歌われてますよ」ということを表わしている。しかし本書では、歌詞スラーを使用している箇所もあるが、あまり徹底してもいない。これは、私が歌詞スラーの機能をあまり信用していないからだ。二つのモーラが一音符に対応している場合、しばしば発音が変化して音節化している。それらはかならずしも厳密に二つのモーラが

音符におさまっていなかったり――たとえば次の音符と同化していたり――、そもそもひらがなの表記とは違う発音――たとえば母音の無声化――だったりするので、厳密にひらがなが音符に対応していることを示すよりは、漠然と対応しているあたりを示すほうが良いだろうと考えたからだ。そもそも、ひらがなを厳密に音符に対応させることは不可能で、それよりは音素単位で表記するほうが良い。

▶歌詞カードという概念

ストリーミング世代の読者にはわからないかもしれないが、かつて音楽には歌詞カードというものがあった。レコードとよばれる小さな円盤で人々が音楽を聴いていた頃、大きな厚紙のケースのなかにはレコードのほかにも正方形の紙が入っており、そこに歌詞が印刷されてあった。リスナーは音楽を聴きながら、この正方形の紙に書かれた歌詞を読んでいた。私はレコードよりもCDに馴染みがあるので、歌詞カードといえば、プラスチックケースに挟まったブックレットに印刷されたものか、何枚かに折り畳まれてブックレットに挟まっている一枚の紙をイメージする。

本書では、《歌詞カード》という言葉を、ひとつの概念として用いている。歌とは対立する概念であり、それを言い換えると「文字に書かれた歌詞」もしくは「言語としてのみ存在する歌詞」というような概念を指す。本書では、歌詞を「読む」という慣用表現はなるべく使わずに、歌詞を「聴く」と表現した。それは、歌詞は歌われるものであるからだし、本書は歌詞の響きに着目して書かれたものだからだ。とはいえ、やはり便宜的に歌詞を読む場合もある。その場合は、なるべく「読む」のように傍点（文字の横のゴマのような記号）つきで示した。

CamScannerでスキャン

歌詞は、聴いたときと、読んだときとで印象が明らかに変わる箇所がある。なので、それらを比較するときに私は、たとえば「歌詞カードを読んだときと、歌を聴いたときとでは印象が変わる」のように表現する。ここでいう「歌詞カード」とは、いわゆるCDやレコードのケースに入っている、紙の印刷物のことだけを指しているわけではない。もっと広く書かれてある歌詞全般のことを指しているのであって、歌詞サイトで読んだものや、ツイッターでまわってきたもの、引用された文章を読んだもの、Spotifyで表示された歌詞など、とにかくなんでも良い。極端にいえば書かれたものでなくても良い。たとえば山極壽一（やまぎわじゅいち）は京都大学入学式の祝辞でボブ・ディランの歌詞を引用した。山極は歌詞を歌ったわけではなく引用して読んだだけなので、それを聴いた新入生たちも、歌詞カードを読んだという概念とは一致する。

なので、先ほどの表現を別の言い方に置き換えるとしたら、「歌詞を文字としてだけで理解した場合と、歌として理解した場合では印象が変わる」という風になる。

あとがき

本書の発想の種は私が大学生のときに生まれた。

私は大学で作曲を勉強していたので、大学の集大成は論文ではなく、卒業制作というものだった。そこで私はｍａｃａｒｏｏｍの最初のアルバムを制作し、ＣＤをプレスして全国流通した上で、ライブパフォーマンスを行なった。同じ頃に、歌詞に関する論文を執筆するようになったが、それは卒業のために必要なものでもなければ学会のためのものでもなく、個人的な楽しみにすぎないものだった。

最初に作曲家の坂田晃一（さかたこういち）先生に読んでもらったが、そのときの彼の好意的な反応がなければ、ここまでこのテーマに取り組むことはなかっただろうと思う。彼は禁煙中だったが、私が研究室を訪れるたびに灰皿を用意してくれた。灰皿は用意してくれるのになぜか淹れたてのコーヒーは彼専用で、決して私にはわけてくれなかったので、そのうち私は自分で缶コーヒーを持参するようになった。坂田先生は私の論文をじっと読み込んで十分以上も黙っていることも多かったが、その間私はコーヒーとタバコを楽しんだ。彼は論文の内容をとても気に入ってくれた。なぜか作曲家の小林亜星（こばやしあせい）にこの論文を見せたかったようで、三人で会食がセッティングされたが、スケジュールが合わないままに小林さんは亡くなってしまった。

CamScannerでスキャン

その後、試しに私は一冊の本を執筆した。『(日本ではじめての)作詞入門』というタイトルの文庫本で、三百ページ弱の内容。自分で文庫本の段組みを再現して新潮文庫風の装丁デザインも行ない、紙から選んで印刷・製本した。ただしこれも論文と同じく、どこにも発表も販売もせずに、数人の音楽家に無理やり献本して感想をいただいたのみ。

最近になっていくつかの出版社に企画書を持ち込んだが、このたび、白水社の和久田頼男さんから返答があり、出版する運びとなった。

本書ではおもに、歌詞の音響の「印象」について考えた。

私は批評という言葉がどういうふうに使われるべきなのかあまり知らないが、どうも批評の現場では「印象」というのは過小評価されているらしい。それを最初に知ったのは学生の頃で、初めて読んだ筒井康隆の小説『文学部唯野教授』からだった。記憶は曖昧だが、そこでは印象批評というものが、いかに時代遅れの古い批評かということが書かれてあったように思う。

それもそのはずで、印象は分析とは真逆で、その人の主観にすぎなく、多くの人と共有されないので批評とは思われない。個人の感想です、という注釈が必要だ。

音楽の印象なら誰でも好き勝手にいえるが、ちょっと和声と分析したり、楽式を歴史的文脈から論じようとすると、ある程度の知識が必要だからだ。

一方で私は昔から、歌詞の印象というものに興味を持っていた。ザ・ビートルズの歌詞がいかに素晴らしいかを論じることはできても、なぜ素晴らしいと「多くの人は感じるのか」という、印象にまつわる単純な疑問でさえ、クリアに説明することは難しい様に思えたからだ。

CamScannerでスキャン

愛して、愛しておくれ
ぼくは君を愛してるよ
いつまでも真実を誓うから
愛しておくれ

このうんざりするほど単純でつまらない詩は、ザ・ビートルズの「Love Me Do」▷80を私が訳したもの。このつまらない詩が歌われたときにどんなふうになるかは、おそらくみなさんご存じだろうと思う。私はこの曲がとても素晴らしいということを知っているが、このように文字情報として読んだときに、その印象は完全に失われてしまう。であればこの曲は、歌詞は素晴らしくないけど、歌詞以外の、ボーカルの声質や発声法やコード進行や演奏法などが素晴らしいのだ、とは思えなかった。私は依然として、「Love Me Do」の歌詞が素晴らしいと感じて、この曲を歌うたびに、その響きの美しさにうっとりとする。しかし、なぜそのように感じるのかはあまり説明できなかった。

▶80

本書のような方法で歌詞について考えるようになるきっかけは、ふたつある。

ひとつは図書館でなんとなく借りた、兼常清佐の『徳川時代の音楽』という本。この本は要約すると、「江戸時代の音楽は、実際問題どんなだったか」ということを考えるものだ。私はこの本の結論に衝撃を受けたのだが、それは「わからない」というものだった。

兼常はさまざまに考察を続けた結果、江戸時代の音楽がどんなものだったかわからないと結論づけて、この本は終わる。わたしは吉本新喜劇の伝統芸のように椅子から転げ落ち、一人で「わかれへんのかいな」と呟いたように思う。

しかし私は落胆ではなく、感動していた。この結論が、彼の学者として真摯な態度に思えたからだ。

正直なところ、私はそれまで音楽について論じられる本が、どれも好き勝手な解釈を好きなだけして、やれ隠された記号を暴き出し、やれ著者の隠された無意識を暴き出し、古今東西さまざまな文献への言及を織り交ぜて披露されるしゃべくり演芸だと思っていたからだ。

二つ目は、これまた図書館でなんとなく借りた『ワーグナー著作集』の第1巻だった（なぜこんな退屈しそうな本を借りたのかは定かではない）。

「オペラの作詞と作曲について、各論」のなかでワーグナーはベートーヴェンの第九交響曲の歌、俗に「歓喜の歌」と呼ばれる部分の歌詞を批判していた。この曲はシラーの「歓喜に寄せる賦」という詩をもとにつくられたものなのだが、同じくそれをもとに歌にしたナウマンは詩のアクセントをめちゃくちゃにしていると批判されている。

面白いのはそこからで、逆にベートーヴェンは「正しいアクセント」で歌にしているにもかかわらず、ナウマンよりも批判されているのだ。そしてワーグナーは「歓喜の歌」に現われる韻を「文学の韻」と呼んだ。つまりそれは文学としてだけで成立する韻であって、歌われるときには消え失せてしまう「視覚上の韻」なのだった。

私はこの文章を読んだときに、歌詞についてどのように考えるべきかというきっかけを見出したように思う。それは、歌詞は歌われるものであるという、まったくもって当たり前の大前提であった。せっかくなので該当箇所を引用する。

CamScannerでスキャン

ナウマンは、見かけ上の韻のために詩のすべてのアクセントを目茶苦茶にしてしまった。ベートーヴェンは正しい位置にアクセントをつけたが、その結果、ドイツ語の合成語では前半にアクセントがあるため、アクセントの弱い語末を使って音楽的な韻を踏むことはできないということが判明したのである。作家がこのことに気づかなければ、韻は単なる視覚上の韻、文学の韻にとどまり、耳では聞き取れず、それゆえ聴衆の感情や生き生きとした知性にはまったく届かないで終わってしまう。こうした質の悪い韻は、言語テクストを下敷きにしてつくられたあらゆる音楽に有害をもたらし、フレーズを歪め、ずらし、まったく不明瞭にし、ついにはその存在さえわからないようにしてしまう！ 1 301

本書が批評本かどうかは微妙なところだ。

おそらく本書の内容は歌詞批評に役立つだろうと思うが、本書の方法論だけで批評が成立するかはわからない。というのも、本書は作品の価値づけをほとんどしていないからだ。たくさんのアーティストの曲を引用させてもらったが、ここで引用したアーティストに対して「〜だから天才なのだ」「〜の部分が良くない」というような、価値づけに関わるような結び方はなるべくしていないつもりだ。正直言うと、私の大好きな曲も、あまり好きではない曲も、関係なく本書では引用しており、だからといって良いとか悪いとか天才だとか駄作だとか、そのような価値を見出してはいない。

たとえばノエル・キャロルによると、批評には理由にもとづいた価値づけが必要であるらしい。そういう意味では本書は批評だとは言えないが、解明（elucidation）や「分析（analysis）」には近いかもしれない。キャロルによると、解明とは「芸術作品のもつ慣習的記号（conventional symbols）——たとえば語や、語を組み合わせて文にしたもの——に意味を与える作業や、中世絵画に描かれている

ダチョウの卵の意味合いを説明することで、体系化された記号の意味を明らかにする作業のこと」で、分析とは「作品内の諸要素がその作品の重要な点や目的をいかにして実現しているか、また、それらがいかにして全体として一貫性のあるものになっているか、また、いかにして作品の主題を具現化できるているか、などを説明する作業」である。[▼382]

本書で私が書いたことがこれらのどれにあたるのかははっきりとわからないが、日本語の慣用的な表現からいって、「分析」が近いだろうと思う。なので本書では分析という表現はしたが、批評という表現は積極的には使っていない。ただし、一般的な意味での「解釈」については少しだけ手を出している。それが「音響サブリミナル」という仰々しいオカルトな名前で語られているものだ。

この言葉はかなり怪しい響きを持っているが、その中身はシンプル。歌詞の音響的な印象をつなげていくと、どのように文章で表現することができるか、というものだ。これが本書が唯一批評のようなことをする部分だと言って良い。

本書に登場する譜面は私が耳で聴いて記譜したものだが、そのなかのいくつかは公式非公式のものを問わず、すでに出版されているものも参考にさせていただいた。これらは紆余曲折あって、最終的に作曲家の川島素晴先生にチェックしていただくことになった。川島先生は私が数年前に出した本『やさしい現代音楽の作曲法』でも厳しく監修をしてくださった。私は普段の作曲で譜面を使う機会はあまり多くないので、どうしても専門家に読んでもらう必要があったのだが、まさかまた川島先生にお願いすることになるとは思わなかった。現代音楽の複雑な譜面を扱う川島先生にとって、今回の仕事は拍子抜けするような内容だったろうと思う。お忙しいなか、本当にありがとうございます。

CamScannerでスキャン

企画の段階で細馬宏通先生の『うたのしくみ』のスタイルが念頭にあったので、推薦コメントをいただける運びとなったときには感無量だった。歌詞を「読む」ではなく「聴く」という表現に徹したのは『うたのしくみ』がきっかけです。あらためてありがとうございます。

執筆中の打ち合わせで、RHYMESTERの宇多丸さんの名前を出したのは私からだったと思う。お会いしたこともないのに、書き進めながら宇多丸さんが本書をどのように受け止めるだろうかが心のうちに芽生えるようになった。一方的なラブ・コールに応えてくださって、本当にありがとうございます。

飛び込みでの企画提案を受け入れてくれた白水社の和久田さんにも頭が上がらない。本書の執筆の途中で早稲田大学にお招きいただいて、本書の一部の内容を授業させていただいた。和久田さんのはからいで、安部公房好きな私から連想した仁木順平さんに装丁をお願いすることになったのも、嬉しいサプライズだった。

執筆の途中でさまざまな疑問に答えてくれた友人や家族にも感謝します。ありがとう。

二〇二三年五月

木石岳

人名索引

あ

RCサクセション 167
あいみょん 062 / ㉞
青葉市子 242
秋田喜美 231 / ㉗㊱㊲㊷
アダムズ、ダグラス 011 / ③㊷
Ado 218
安部公房 049, 291
あやまんJAPAN 239
荒井由実 070
アリストテレス 116 / ⑳㊷
アンダーソン、ポール・トーマス 151
イーグルマン、デイヴィッド・M 128, 191
イーノ、ブライアン 223, 224 / ㊱㊵
井口理 168, 169, 171 ▸▸King Gnu
石川伊織 262, 263 / ㊵㊷
石原裕次郎 084
いずみたく 238
INU 241
[illegible] 229
井上陽水 011, 013, 186, 224 / ⑧
今井むつみ 046, 138 / ㉛㉝㊲㊷
ウィリアムズ、ジョン 194
ウィリアムズ、ファレル 013, 015, 018, 062, 137
ヴェーベルン、アントン 041
ウォード、ジェイミー 128, 131 / ㉟㊱㊷
ウォーフ、ベンジャミン・リー 020, 120, 264, 265 / ③㉝㊵㊷
宇多田ヒカル 027, 178, 179, 181
永六輔 061, 174
エピクロス 116
エミネム 150
エンヤ 050 / ⑫
オーウェル、ジョージ 046, 271 / ㉛㊷
オースティン、ジョン・L 167
大谷能生 167 / ㉛㊷
平坂直行 139 / ㉗㉛㊱㊷
オシリペンペンズ 034
小山田圭吾 182, 255

か

カーマイケル、L 046
加川良 085
加藤ミリヤ 167 / ㉛
[illegible] 042, 076, 287 / ㊱㊲㊸
カヒミ・カリィ 067
カフカ、フランツ 020, 043
カルヴィーノ、イタロ 048
[illegible]、V 158
川上音二郎 208, 247
川島素晴 255, 292
川田順造 208, 247, 248, 250, 251 / ㉜㊲㊳㊵
川原繁人 108, 110, 125, 292 / ㊳㊴㊵㊸㊹㊻
漢 a.k.a. GAMI 027, 184, 185
岸田繁 085 ▸▸くるり
KICK THE CAN CREW 242
きのこ帝国 244
キャットフォード、J・C 185 / ㉜㊸
きゃりーぱみゅぱみゅ 027, 050, 098, 123, 124, 134, 136, 137, 156, 202, 234, 238, 269 / ㉜
キャロル、ルイス 288 / ㊶㊸
King Gnu 027, 168, 169
金田一春彦 048, 077 / ㊱㊲㊸
草野心平 159
草野正宗 193 ▸▸スピッツ
クセナキス、ヤニス 017 / ⑧
[illegible] 042, 112 / ㊸
グッドマン、ネルソン 057
窪薗晴夫 066, 078, 089 / ㊱㊲㊳㊴㊱㊲㊵㊸
グラス、フィリップ 078, 242
クラテュロス 115, 116, 120, 121 / ⑳㊷
栗原正己 239
クレイジーキャッツ 238, 247
グラモン、モーリス 121
Creepy Nuts 166, 167
くるり 027, 085, 092 / ㊲
黒川伊保子 124, 235 / ㉔㊱㊹
クロス、イアン 044, 150, 151, 268 / ㉚㊳㊹
クワイン、ウィラード・ヴァン・オーマン 158

桑田佳祐　061, 084 / ⑭㊵
ゲイツ、ビル　144
ケージ、ジョン　156
ケーラー、ヴォルフガング　113, 120, 122, 125, 128, 134
ケツメイシ　085
ゲンズブール、シャルロット　㉛
ゲンズブール、セルジュ　250
ゴア、アル　⑧
ゴア、ティッパー　250 / ⑧
小泉保　066 / ⑫⑬⑭⑮⑯⑲㉛㉞㊹
小泉文夫　064, 075, 077, 078 / ⑭⑰㊹
KOHH　027, 071, 080, 081
コーウェル、サイモン　056
コーネリアス　255　▶▶小山田圭吾
こおろぎ'73　045
小島義郎　229
ゴダード、ポーレット　027
コトリンゴ　242
小林亜星　285
ゴルトン、フランシス　063, 127, 128 / ㊹

さ

サイトウィック、リチャード・E　128, 191, 192 / ⑭㉕㉝㊹
サカナクション　027, 086
坂本九　061, 093, 098, 174, 260, 261 / ⑭㊹
桜井和寿　085 / ㉒　▶▶Mr.Children
さそうあきら　255 / ㊴㊹
さだまさし　050, 222 / ⑫
サックス、オリヴァー　010 / ⑦㉕㉙㊹
佐藤寧　066 / ⑮㉜㊺
サピア、エドワード　120-122, 125, 128, 140, 178, 203 / ⑳㉓㊹
SALU　027, 251, 253
サンプラザ中野くんとDJよっしー　261
シー、ステファニー　125 / ㊹
椎名林檎　027, 034, 256, 257, 262-264 / ㊵㊷㊸
Zeebra　113, 115 / ㉑㉚㉛㊺
シェイクスピア　118 / ㉒㊺
ジェイムズ、ウィリアム　133 / ㊺
シェーンベルク、アルノルト　041
ジェニーハイ　085
シェンカー、ハインリヒ　141, 252
シガー・ロス　050, 245 / ⑫
Sixpence None The Richer　063, 064, 068
清水翔太　061
ジャッケンドフ、レイ　141, 252, 254 / ㊾
シュヴィッタース、クルト　220, 223-225
シュネーベル、ディーター　254
ジョイス、ジェイムズ　/ ⑫㊺
ショウ、ジェイソン　280
ショコラ　255
ジョンソン、マーク　189, 191
シラー、フリードリヒ・フォン　288
スーパーカー　102
SKY-HI　251-253
スコウラップ、ローレンス　232 / ㉒㊲
スティーン、キャロル　129
ストーン、カート　050 / ⑫
スピッツ　027, 087, 192, 193, 268, 269 / [illegible]
スタメノヴ、M・U　139
スピアーズ、ブリトニー　152 / ㉙
SEKAI NO OWARI　027, 088
Zed　240
ZERRY　267 / ⑨㊵
添田さつき　245
ソシュール、フェルディナン・ド　116, 117, [illegible] 120, 135, 137, 140, 251 / ㉒㊽

た

ダーウィン、チャールズ　044, 127, 142
タイザン５　246
THE TIMERS　023, 027, 267, 271 / ㊵
谷口一美　191
田端義夫　239
たま　242
タモリ　009, 224, 227
ダルシー・リン・ファーマー　056, 059 / ⑮[illegible]
近田春夫　065 / ⑮⑯
近松門左衛門　202, 267
チャップリン、チャールズ　026, 027, 050, 246 [illegible]
Chara　061
チョムスキー、ノーム　140, 244, 252 / ㉘㉜
筒井康隆　286
常田大希　168, 169　▶▶King Gnu
DJ OZMA　242
デイヴィス、マイルス　194
ディラン、ボブ　075, 135, 150, 221, 283 / ⑪⑰[illegible]
ザ・ディランⅡ　238
ディロン（ドミニク・ディロン）　157
David Guetta ft. Skylar Grey　240
手嶌葵　084
デモクリトス　116
ディロイ、オフェリア　131
でんぱ組.inc　220, 224

TOPPI　267 / ㊵
ドナ・サマー　250
友部正人　102, 132 / ㉖
ドリフターズ　239
トルベツコイ、ニコライ　067, 083, 085
トンプソン、ウィリアム・F　042

な

ナウマン、ヨハン・ゴットリーブ　288, 289
中田ヤスタカ　103, 104, 142, 188 / ㉘
中原中也　019 / ⑧㉖㊻
ナティエ、ジャン=ジャック　040, 041, 043 / ⑩㊻
ナパーム・デス　017, 050 / ⑫
西岡恭蔵　238
NewJeans　222
ニュートン、アイザック　127
ニューマン、スタンリー・S　121 / ㊻
鼠先輩　243
野上彰　077

は

バーキン、ジェーン　250 / ㊳
ハーマン、バーナード　194
パール兄弟　238
パイク、ケネス・リー　066 / ⑮㊻
バーベリアン、キャシー　239, 240
バーンスタイン、レナード　141
ハイドシェック、ベルナール　223
服部四郎　049, 066, 074 / ⑮⑲㊻㊾
バッハ、ヨハン・セバスチャン　014, 170
ハバード、E・M　122, 189
PUFFY　224, 242 / ㊱㊹
Perfume　085, 142, 188 / ㉘
浜野祥子　110, 167, 234 / ⑳㉚㉛㊲㊶㊼
針生悦子　124, 231 / ㉔㉗㊲㊷㊼
バル、フーゴ　223, 246
B・B・クィーンズ　238
ザ・ビートルズ　286, 287
氷川きよし　239
ヒギンズ、ディック　208, 223, 226, 227, 241, 246, 247 / ㉟㊱㊳㊼
ピコ太郎　242
ピタゴラス　116
ピチカート・ファイヴ　085
BIGBANG　240
ビョーク　241
平井昌夫　049
ピンカー、スティーブン　042, 044, 139, 142, 150, 151 / ⑩㉓㉘㉙㊼
フィッツジェラルド、エラ　246
THE BOOM　150
ブーレーズ、ピエール　041
FUKASE　088　▸▸SEKAI NO OWARI
福盛貴弘　066 / ⑮㊼
藤井風　027, 194, 196-198, 200, 201 / ⑰
The Black Eyed Peas　240
ブラックウッド、アルジャノン　126, 127 / ⑧㉕㊼
プラトン　113, 115, 116, 118-120, 127 / ㉑㊼
フランク・シナトラ　062, 129 / ⑭
フランク永井　092
フルトヴェングラー　135 / ㉗㊼
古舘伊知郎　023, 267 / ⑨㊿
BABYMETAL　213, 215, 217 / ㉟㊿
ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン　126, 288, 289
ヘミングウェイ、アーネスト　035, 120 / ⑨㊼
ベリオ、ルチアーノ　243
ヘルヴァーク、クリストフ　056
ホイットマン、ウォルト　060 / ⑭㊼
ホイットマン、スリム　009
ボール、フィリップ　141 / ㉘㊼
星野悦子　⑩㉘㉙㊹㊼㊽
星野舞夜　024 / ㊽
ボスール、ジャン=イヴ　㉟㊳
細馬宏通　046, 291 / ⑪㊼
布袋寅泰　184
ホリガー、ハインツ　254
ホロウィッツ、セス・S　022 / ⑧㊼

ま

マークス、ローレンス・E　131, 192 / ㊽
マウラー、D　133 / ㊽
前川清　085, 092
前山田健一　182
macaroom　204, 244 / ㉟㊿
松尾和子　092
松任谷由実　070　▸▸荒井由実
松本隆　065 / ⑮㉖㊻
マリノフスキ、ブロニスワフ　241, 242 / ㊽
マン、エイミー　152 / ㉙
三木露風　071 / ⑯
水木しげる　238
Mr.Children　027, 034, 084, 085, 119 / ㉒㊵
ミズン、スティーブン　142 / ㉘㊽

CamScannerでスキャン

美空ひばり　092
南方熊楠　236 / ㊲㊽
ミニモニ。　209
宮沢和史　150 / ㉙㊿
宮沢賢治　159
ミルトン、ジョン　057 / ⑬㊽
miwa　132 / ㉖
メタリカ　217
モーニング娘。　250
ももいろクローバーZ　182, 242, 256
モリスン、トニ　221
モリノ、ジャン　043
森山良子　168, 177, 238
ザ・モンキーズ　267
モンドロック、C　133
モンロー、マリリン 050, 175 / ⑫

や

ヤーコブソン、ロマーン　020, 054, 056-060, 111, 145, 147-149, 186, 247, 265, 266, 277 / ⑧⑬⑲㉑㉖㉙㉚㉜㊵㊾
やくしまるえつこ　061
矢沢永吉　085
やしきたかじん　084
矢田部達郎　121 / ㉓㊾
山口一郎　086　▶▶サカナクション
山口仲美　117, 232, 237 / ㉒㊱㊲㊳㊾
山田耕筰　075 / ⑰
ヤンドル、エルンスト　223
YUI　085
U2　151
YOASOBI　023, 024, 027, 267, 271 / ⑨
与謝野晶子　182
吉幾三　085
米津玄師　014, 027, 068, 069, 078 / ⑯

ら

RHYMESTER　085
ラダール、フレッド　141, 252, 254 / ㊾
ラディフォギッド、ピーター　066, 067 / ⑮⑯㊾
ラトヒェ、マヤ　255
LOVE PSYCHEDELICO　090, 091, 166, 222, [illegible]
ラフマニノフ、セルゲイ　208
ラマチャンドラン、V・S　113, 122, 125, [illegible] 140, 189, 192 / ㉔㉘㉝㊾
ランボー、アルチュール　131, 132 / ㉖㊾
リスト、フランツ　042
ルシエ、アルヴィン　243
レイコフ、ジョージ　189, 191, 193 / ㉝㊾
レヴィ＝ストロース、クロード　266 / ㊾
レッサー、フランク　194
レノン、ジョン　151
ローパー、シンディー　011, 013, 250 / ⑧
ローリング、J・K　⑧㊾
ロビテイル、ブレント　042

わ

ワーグナー、リヒャルト　288 / ㊶㊾
ワトソン、エマ　048
ワンダー、スティーヴィー　221

事項索引

音声詞学にアプローチするために必要な用語を「事項索引」として立項した。
▶▶のマークは、別名など「参照先」を指し示す。
巻末の「逆ノンブル」は、スラッシュ区切りの後ろに丸囲み数字で後置した。

abc

antiphony（音対立） 160
bpm（beats per minute：1分間の拍数） 062, 163, 165, 206 / ㉚
breathy voice 013, 061, 171, 175, 176, 279 / ㉛ ▶▶ 息の声
EDM（Electronic Dance Music） 240
FRT（Fast Repetitive Tick：高速反復カチカチ音） 059
IPA（International Phonetic Alphabet：国際音声字母） 050, 051, 279, 280
Sound symbolism 110 / ㉔㉗㊷㊹ ▶▶ 音象徴

あ

アクセント核 074, 075, 078, 092, 260, 261
暗喩 ▶▶ メタファー
息の声（breathy voice） 013, 061, 171, 172, 174, 279
隠喩 187 ▶▶ メタファー
ウィスパーボイス 174, 175 / ㉛
ヴォカリーズ 180, 208
音と意味の衝突 264-266
音の織物 019, 020, 030, 112
音の世界の八角形 208, 248, 249 / ㊳
オノマトペ 031, 100, 105, 106, 108, 110, 119, 123, 138, 139, 158, 159, 168, 172, 173, 177, 217, 226, 240, 247, 251 / ⑲⑳㉒㉔㉚㉛㊱㊲㊶㊸㊹㊺㊻㊼
音韻論 030, 051, 099, 200, 210, 273 / ⑫⑬⑮⑲㉜㊳㊺
音楽心理学 ㉘㊼
音感語 208, 247, 248, 250
音響サブリミナル 031, 111, 112, 134, 136, 155, 203, 204, 212, 238, 241, 245, 251, 254, 255, 272
音響詩 031, 082, 092, 093, 207, 219, 221, 223, 227, 228, 238, 241, 245, 251, 254, 255, 272 / ⑱㊱
音象徴 020, 030, 031, 101, 105, 107, 110, 111, 113, 117, 118, 120, 122-125, 130, 135, 138-140, 149, 160, 163, 164, 166-168, 173, 177, 188, 189, 204, 212, 227, 228, 230, 231, 234, 235, 250, 251, 265 / ⑲⑳㉑㉒㉓㉗㉚㉛㉜㊲㊸㊹㊺㊼㊽㊾
音声詞 031, 082, 092, 093, 207, 219, 221-223, 227, 228, 238, 241, 245, 251, 254, 255, 272 / ⑱
音声詞学 029, 257, 272
音声素性 099 ▶▶ 弁別的特徴
音節 062, 065-070074, 075, 078, 079, 082-088, 090-095, 099, 103-105, 107, 108, 111, 143, 149, 160, 161, 163, 166, 170, 198, 199, 202, 207, 208, 209, 211, 224, 234, 240, 251, 256, 260, 261, 263, 264, 281 / ⑧⑮⑰㉚㊴㊼
音素 026, 030, 031, 047, 048, 051, 052, 055, 056, 060, 061, 069, 070, 073, 094, 097, 098, 103-105, 110, 111, 113, 160, 165, 171, 172, 174, 176, 178, 180-182, 193, 198, 203, 204, 206, 210, 212, 213, 252, 254, 255, 265, 275, 276, 278, 280-282 / ⑫⑬⑭⑯㉜

か

ガヴァガーイ問題 138
カテゴリー 138 / ㉗
感覚モダリティ 132
完全音声詞 092, 093, 207, 222 ▶▶ 音声詞
完全言語詞 092, 093, 207 ▶▶ 言語詞
擬音語・擬態語 105, 106, 117-119, 135, 138, 227, 229, 233, 238-240, 248, 250, 251 / ⑲㉒㉔㉗㉛㉟㊱㊲㊳㊷㊼㊾ ▶▶ オノマトペ
聞こえ度 093-095, 107
規約説 116
共感覚 030, 093, 113, 114, 123, 125-134, 140, 159, 187-189, 192, 193 / ⑭㉔㉕㉖㊷㊹㊻
共感覚的ブートストラッピング 140
グルーピング 111, 252, 254
クロスモダリティ 130 / ㉖㊻
原構造 141, 252
言語詞 092, 093, 178, 207, 221, 255, 272
口蓋 053, 056
口蓋垂 052-054 / ⑬
硬口蓋 052, 053, 070, 170, 276
五音音階 195, 196
国際音声学会 051, 066, 279
国際音声字母 050, 051, 279 ▶▶ IPA

さ

作詞的行為　174, 177
三連符　164, 165, 168, 169 / ㉛
詩的機能　145, 148, 247
シラブル　064, 077　▸▸ 音節
神経科学　018, 022, 030, 122, 128, 130, 131, 141, 273
シンコペーション　207, 262, 263 / ㊵
スティル　175 / ㉜
生成的音楽理論　252, 254
声帯　061, 087, 089, 098, 105, 106, 165, 174-177 / ㉛
声体　175　▸▸ スティル
精密表記　069, 070, 279 / ⑯㉚
声門閉鎖音　013, 198
狭母音　090, 095, 096, 098, 178　▸▸ 高母音
ソノリティ　093, 094, 097-099, 107, 166　▸▸ 聞こえ度

た

高母音　090, 095, 096, 098, 178 / ⑱
多感覚　124, 134 / ⑭㉑㉖㊸㊼㊾　▸▸ クロスモダリティ
調音音声学　051, 053, 056, 059, 060, 184, 265, 278 / ㉜
調音点　053, 054, 056, 058, 060, 088, 110, 165, 170, 276 / ⑲㉜
聴覚音声学　051, 056, 060 / ⑬
ツー・ファイヴ・ワン　170
ドロップ　103-105, 107-109, 142, 143, 240

な

軟口蓋　052, 054, 059
認知心理学　030, 173, 273 / ㉖㊽㊾

は

ハッピー・プロブレム　062, 137
鼻音　052-056, 070, 096, 160, 196, 198, 199 / ⑬
低母音　090, 095, 096, 166, 178, 179 / ⑱
広母音　055, 056, 059 / ⑱　▸▸ 低母音
ブーバ/キキ効果　113, 122
腹話術効果　059
ブルーノート　194, 199 / ㉞
ペンタトニック　194-196, 198-200, 202
弁別性　052, 055, 061, 072, 080, 087, 095, 280
弁別的特徴　099, 186, 210, 213, 265 / ⑲
母音性　030, 094-100, 107, 159-163, 165, 216 / ㉚　▸▸ 聞こえ度
方向性のメタファー　189-193, 269
ポケモナスティクス（ポケモン言語学）125
ポリリズム　142, 143 / ㉘
本性説　115, 116, 118, 119, 127 / ㉑

ま

マイナーペンタトニック　196, 200
マガーク効果　059
摩擦音　056, 060, 096, 097, 099, 168, 170-172, 177, 276 / ⑱㉛
ミラーニューロン　139 / ㉗
無声化　061, 082, 087-090, 093-096, 098, 170-172, 174, 177, 198, 199, 206, 207, 251, 280, 282 / ⑭⑱⑲㉛
無声閉鎖音　096-100, 106, 107, 157, 159-166, 212, 217, 254 / ⑭⑲
メタファー　126, 128, 129, 132, 159, 187-193, 269 / ㉝
モーラ　062, 065-072, 077-079, 082-095, 103-105, 170, 178, 180, 196, 199, 200, 202, 207-208, 252, 256, 263, 281 / ⑮⑯㊽

や

有気　061, 098, 171-174, 279

ら

両唇音　104, 108, 137, 238, 278 / ⑳

CamScannerでスキャン

註記

序章　音の織物

火星の音楽学者——言葉の響き

⏭1　「インディアン・ラブ・コール」(Indian Love Call) 作曲：ルドルフ・フリムル／ハーバート・ストサート、作詞：オットー・ハーバック／オスカー・ハマースタイン2世。

⏭2　オリヴァー・サックス『音楽嗜好症(ミュージコフィリア)——脳神経科医と音楽に憑かれた人々』(大田直子訳、早川書房、2014年)、157頁。

⏭3　ブライアン・アダムスのカルト的人気を誇るSFシリーズ。BBCのラジオドラマに始まり、後にアダムス本人が小説化し、テレビドラマ化、映画化もされている。本書では小説版のシリーズについて述べている。

⏭4　ダグラス・アダムス『銀河ヒッチハイク・ガイド』(安原和見訳、河出書房新社、2005年)、88頁。なお、「韻律変調器」「頭韻残調器」は原文ではそれぞれ"rhythmic modulators""alliterative residulators"。

⏭5　長調は明るく(楽しく)、短調は暗い(悲しい)、というおなじみの説はもちろん間違っていない。ただし長短調と気分などの結びつきは文化によって捉え方は違う。短調の曲を陽気なものと捉える文化もあるし、西洋音楽やポップス曲でも短調であればなんでもかんでも暗く悲しい曲になるわけではない。ジョン・パウエルは上記の結びつきが「絶対的なルールではない」としながらも、「悲しみと短調の結びつきはこれからも続いていくのだ」と書いている。ジョン・パウエル『響きの科学——名曲の秘密から絶対音感まで』(小野木明恵訳、早川書房、2016年)、216-217頁。

⏭6　明るい母音と暗い母音については第三章と第四章で説明する。

CamScannerでスキャン

7 ペアレンツ・ミュージック・リソース・センターはティッパー・ゴア(アル・ゴアの元妻)ら「ワシントンの妻たち」を中心として発足した委員会で、不愉快な歌詞のポップソングから子供たちを守ろうとする委員会が最も不愉快な15曲のリストを発表した。そこにシンディー・ローパーの「シー・バップ」も含まれている。参考:ネイトー・トンプソン『文化戦争――やわらかいプロパガンダがあなたを支配する』(大沢章子訳、春秋社、2018年)。

8 息もれが誘惑を想起させることについては第四章で説明する。

9 井上陽水「weekly ぴあ」1999年8月2日号。

10 言葉によって記憶が書き換えられるという古い研究に、たとえばCarmichaelらのものがある。Carmichael, L., Hogan, H. P., & Walter, A. A., (1932) An Experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form., *Journal of Experimental Psychology*, 15: p73-86.

11 映画版『ハリー・ポッターと賢者の石』より引用。翻訳は筆者による。原作では音節の区切りが強調され、「ウィンガーディアム・レヴィオーサー」の「ガー」に強いストレスアクセントがあることを示唆している。"It's Wing-gar-dium Levi-o-sa, make the 'gar' nice and long" (J.K. Rowling, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*).

12 ヤニス・クセナキスの代表曲(1954年作曲)。

13 ギルバート・オサリバン「Nothing Rhymed」(『Himself』収録、1971年)。

14 中原中也「言葉なき歌」(『在りし日の歌』所収、1938年)。

15 ベンジャミン・リー・ウォーフ『言語・思考・現実』(池上嘉彦訳、講談社学術文庫、1993年)、229頁。

16 ロマーン・ヤーコブソン『ヤコブソン・セレクション』(桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年)、223頁。

17 Poe, Edgar Allan, *THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION*, 1846.

18 原文は「The Spell of Speech Sound」で、松本克己による訳語では「言語音の魔力」。参照:ロマーン・ヤーコブソン&リンダ・ウォー『言語音形論』(松本克己訳、岩波書店、1986年)、185頁。

19 イギリスの小説家、アルジャノン・ブラックウッドの怪奇小説。

20 セス・S・ホロウィッツ『「音」と身体のふしぎな関係』(安部恵子訳、柏書房、2015年)、270頁。

⏭21 同前、266頁。

⏭22 同前、251頁。

⏭23 YouTube 古舘伊知郎チャンネル「放送禁止用語連発!忌野清志郎さんの忘れられない話。タイマーズで起こした夜ヒットでの放送事故の裏側。」(https://youtu.be/uk8PA5A1yk4)

⏭24 忌野清志郎(ZERRY名義)率いるロックバンド。該当のライブは、歌のなかで特定の放送局への批判や、放送禁止用語が多く使われたので、不適切な「発言」として話題となった。

⏭25 2023年5月1日現在。YouTube「YOASOBI「夜に駆ける」Official Music Video」(https://youtu.be/x8VYWazR5mE)

⏭26 小説などの投稿サイトmonogatary.comにて発表された短編小説。YOASOBIは同サイトの小説を音楽にすることをテーマとしてはじまったプロジェクト。「タナトスの誘惑」(https://monogatary.com/episode/33827)

⏭27 私が想像するボーカルレッスンではこういうことをよく言われる。だがボーカルレッスンには通ったことがないので、実際には誰もこのようなことを言わないかもしれない。

⏭28 チャーリー・チャップリン『モダン・タイムス』より(翻訳は著者による)。

第一章　歌詞の響き

⏭29 筆者が聴き取ってひらがなで表記したもの。このように文字として表記されることが如何に意味がないかは、本書を読み進めるとわかっていただけるだろうと思う。

歌と歌以外の情報——言葉の意味

⏭30 アーネスト・ヘミングウェイ『何を見ても何かを思いだす——ヘミングウェイ未発表短編集』(高見浩訳、新潮社、1993年)。

CamScannerでスキャン

31 ただし、真に歌詞と関係のないものなどありはしないし、音楽を単なる物理現象としてだけで語ることは不可能だ。哲学者のセオドア・グレイシックは『音楽の哲学入門』のなかで、一般に音楽の専門用語だと思われているものであっても、どこまで音楽だけを扱っているか疑問視している。たとえば、ある音の組み合わせを「ハ長調の属7の和音」と言ったとき、この言葉は音楽の専門用語だが、それが成立するのは全音階的和声が採用されている文化に限られる。また、美学者の源河亨によると、芸術作品の客観的な美的判断をするときにはそもそも「部分的に、それ自体は知覚できない歴史的事実に依存している」。なので、音楽の全体的な批評において、これらが無関係であるということはまったく言えない。本書では、歌詞の音響的な側面に注目するために、実務上これら(文化的なものや歴史や作者など)を無視して考えるべきだ、という立場に過ぎない。セオドア・グレイシック『音楽の哲学入門』(源河亨・木下頌子訳、慶應義塾大学出版会、2019年)、65-74頁／源河亨『悲しい曲の何が悲しいのか』(慶應技術大学出版会、2019年)、52頁。

32 ジャン=ジャック・ナティエ『音楽記号学』(足立美比古訳、春秋社、2005年)。

33 『音楽中辞典』(音楽之友社、1998年)、139頁。

34 同前、215頁。

35 兼常清佐「音楽の合理化」、『音楽と生活――兼常清佐随筆集』(岩波書店、1992年)所収、35-36頁。

36 Deryck Cooke, 1959., *The Language of Music*, Oxford University Press, p115.

37 Thompson, W. F., Robitaille, B., 1992. Can Composers Express Emotions through Music? *Empirical Studies of the Arts*, vol. 10, 1: pp. 79-89.

38 (　)内は筆者が付け加えた。スティーブン・ピンカー『心の仕組み』下巻(椋田直子・山下篤子訳、筑摩書房、2013年)、433頁。

39 スティーブン・ピンカー『心の仕組み』下巻(椋田直子・山下篤子訳、筑摩書房、2013年)、437頁。

40 イアン・クロス「音楽と意味、多義 性、そして進化」(片平建史訳)、『音楽的コミュニ ケーション――心理・教育・文化・脳と臨床からのアプローチ』(星野悦子監訳、誠信書房、2012年)所収、30-50頁。

41 そういう意味で、私の態度はスーザン・ソンタグが半世紀以上も前に書いたマニフェストに近いだろうと思う。「批評の機能は作品がいかにしてそのものであるかを、いや作品がまさにそのものであることを、明らかにすることであって、作品が何を意味しているかを示すことではない」(スーザン・ソンタグ『反解釈』海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、1996年、33-34頁)。

42 「「おべんとうばこのうた」の歌詞について」:香山美子ホームページより (http://kouyamayosiko.net/obentohbako.htm)

43 「「げんこつやまのたぬきさん」、「いとまきのうた」、「おべんとうばこのうた」などの作詞の経緯について」:香山美子ホームページより (http://kouyamayosiko.net/sakushikeei.htm)

44 厳密にはこの曲の旋律のピッチは正確に決まっておらず、歌い手によって変化する。ただそれとなく言葉のアクセントに合うようにピッチが変化する程度の共通点があるのみだ。なので、もし歌詞の意味内容が「おにぎりを握り」であるとオフィシャルに宣言されたとしたら、歌い手の意識の変化によってアクセントに沿った形で旋律自体が変化する可能性があることに注意。

45 細馬宏通『うたのしくみ[増補完全版]』(ぴあ、2021年)、14頁。

46 Carmichael, L., Hogan, H. P., & Walter, A. A., (1932) An Experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form., *Journal of Experimental Psychology*, 15 : p73-86

47 今井むつみ『ことばと思考』(岩波書店、2010年)、186頁。

48 ジョージ・オーウェル『一九八四年[新訳版]』(高橋和久訳、早川書房、2009年)、116頁。

49 同前、114頁。

50 ボブ・ディラン『ソングの哲学』(佐藤良明訳、岩波書店、2023年)、274頁。

たくさんの「ん」とひとつの「ん」——発音と音素

51 原作はジョージ・バーナード・ショー『ピグマリオン』で、音声学者ヘンリー・スウィートをはじめとした数名の学者がヒギンスのモデル。映画版の音声指導は音声学者のピーター・ラディフォギット。

CamScannerでスキャン

52 ジェイムズ・ジョイスの長編小説。通読不能として名高い。大江健三郎は原書を「少なくとも年に数回は書棚から取り出して（中略）鉛筆で書き込みをしたりするようになって三十年」たっても通読できなかった。大江健三郎「〈序文〉門前の構造」（ジェイムズ・ジョイス『フィネガンズ・ウェイク1』柳瀬尚紀訳、河出書房新社、2004年、8頁）。

53 言語学者、国語学者。国語辞典の編纂などで知られる。

54 日本語学者。

55 小泉保『音声学入門』（大学書林、1996年）。

56 さだまさし「北の国から～遥かなる大地より～」は「は」や「う」といった発音で終始うたわれている。エンヤ「アニロン」は映画『ロード・オブ・ザ・リング』のための曲で、一部にエルフ語が使用されているとのこと。シガー・ロスは自分たちの曲のなかに出てくる母語アイスランド語以外の無意味な歌詞をホープランド語と名づけている。マリリン・モンローの有名な「ブブッピドゥ」のスキャットは「I Wanna Be Loved by You」に出てくる。ナパーム・デス「ユー・サファー」は世界一短い曲としてギネスブックに登録されているが、その歌詞とされる「You Suffer But Why?」はまったく聴き取れない。

57 記譜法の発明は、作曲家ハワード・グッドールのいう「誰かの短期記憶という、信頼の置けない能力に頼る必要はなくなった」という点が最大の功績だろうと思う。今ではスマートフォンのボイスメモ機能がそれに取って代わったが、本書のように五線譜はいまだに使われている。ハワード・グッドール『音楽史を変えた五つの発明』（松村哲哉訳、白水社、2011年）、51頁。

58 邦題は筆者によるもの。Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, W. W. Norton & Company, Inc., 1980.

59 ただし、ストーンの本では音声学的な表記の他にもイタリア語風に、フランス語風に、といった表記も推奨されているので、『モダン・タイムス』の場合はこの手法のほうが適切かもしれない。

60 ドやミといった音名は正確に音の高さをしめしてはいない。基準となる音の高さや調律法などによって同じ「ド」でも違う高さの場合がある。

61 音韻論（phonology）は音素論（phonemics）とも呼ばれる。音韻論は

聴覚音声学のなかの一つのジャンルのようにみることもできるが、むしろ音声学とは別の言語学の一分野とみられるほうが多かった印象。かつては音声学と音韻論は明確に区別されていたが、現在ではこのような区別は便宜的には存在していても、相互に補完・影響しあっており、俯瞰的に見ればとっくに統合されているといっても良い。いずれにしても学問的な区別はあまり考える必要はない。

▸▸|62 ロマーン・ヤーコブソン『音と意味についての六章』(花輪光訳、みすず書房、2008年)。

▸▸|63 田窪行則「言語学のめざすもの」、『岩波講座　言語の科学1　言語の科学入門』(岩波書店、1997年)所収、58頁。

▸▸|64 小泉保、前掲書、203-204頁。ただし口蓋垂鼻音は「剣」ではなく「判」で紹介されている。

▸▸|65 口蓋垂は一般的には「のどちんこ」というとんでもなく卑猥な言葉で親しまれている。

▸▸|66 ただし語末と母音の前では「剣」のように口蓋垂鼻音になる。逆に、前後の音素に関係なく発音が変化するものは自由異音と呼ばれる。「風」を[kadze]という人もいれば[kaze]という人もいるが、意味は変わらない。

▸▸|67 ロマーン・ヤーコブソン『音と意味についての六章』(花輪光訳、みすず書房、2008年)、49頁。

▸▸|68 ここでは小文字の/n/で表記しているが、撥音「ん」は、特別に大文字で/N/と表わすことが多い。詳細は巻末の取扱説明書を参照。

▸▸|69 ヤーコブソン、前掲書、49頁。

▸▸|70 ヤーコブソン、前掲書、38頁。

▸▸|71 (　)内は筆者によるもの。ジョン・ミルトン『失楽園』下(平井正穂訳、岩波文庫、1981年)、115頁。

▸▸|72 ヤーコブソン、前掲書、38頁。

▸▸|73 Ben Wilson, Robert S. Batty & Lawrence M. Dill, (2004) Pacific and Atlantic herring produce burst pulse sounds, *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences.*

▸▸|74 C. E. Jack & W. R. Thurlow, Effects of degree of visual association and angle of displacement on the 'ventriloquism' effect, *Perceptual & Motor Skills, 37*, p967-979, 1973.

CamScannerでスキャン

75 藤崎和香「多感覚が捉える世界」、日本音響学会誌 77 巻 3 号(2021)、180頁。

76 リチャード・E・サイトウィック&デイヴィッド・M・イーグルマン『脳の中の万華鏡——「共感覚」のめくるめく世界』(山下篤子訳、河出書房新社、2010年)、216頁。

77 H.McGurk & J.MacDonald, Hearing lips and seeing voices. Nature, 264, p746-748, 1976.

78 本書では発音を[ ]内に示し、音素を/ /内に示した。

79 ウォルト・ホイットマン『おれにはアメリカの歌声が聴こえる——草の葉(抄)』(飯野友幸訳、2007年、光文社古典新訳文庫)。

80 「世界に一つだけの花」(作詞・作曲:槇原敬之)

81 「上を向いて歩こう」(作曲:中村八大、作詞:永六輔)

82 坂本九『坂本九——上を向いて歩こう』(日本図書センター、2001年)、51-52頁。

83 たとえば有声閉鎖音[d]の音が無声化した場合、無声閉鎖音[t]になることもあるが、bの下に小さな○をつけて「無声化閉鎖音[d̥]」とすることもできる。小さな○は無声化を表わす識別符号。参照:小泉保、前掲書、24頁。

84 「白い恋人達」(作詞・作曲:桑田佳祐)

歌詞の一卵性双生児——モーラと音節

85 「マリーゴールド」(作詞・作曲:あいみょん)

86 フランク・シナトラ「マイ・ウェイ」(作曲:クロード・フランソワ、作詞:ポール・アンカ)

87 1980年代のタイム誌の見出し。一卵性双生児についての以下の議論はムカジーを参考にしている。引用元も同じ。シッダールタ・ムカジー『遺伝子——親密なる人類史』下巻(田中文訳、仲野徹監修、早川書房、2021年)、105頁。

88 シッダールタ・ムカジー『遺伝子——親密なる人類史』上巻(田中文訳、仲野徹監修、早川書房、2021年)、258-259頁。

89 小泉文夫「日本語の音楽性」、『音楽の根源にあるもの』(平凡社、1994

年)、161頁。

▶|90 たとえば『マンガでわかる！　作詞入門』(監修・田口俊、漫画・さのかける、リットーミュージック、2020年)では、「ラララ～」とハミングした音の数を表にして、それにさまざまなひらがなを当てはめていく「字数表」による作詞法を提案している。

▶|91 籾山陽子・水野みか子「日本語の曲における歌詞付けの相違の音響への反映——撥音と促音に着目して」(『芸術工学への誘い』2017-03-31)によると、「日本語の声楽曲では基本的に歌詞の1モーラに1音を割り当てるが、特殊モーラ(長音/R/、二重母音の後半/J/、撥音/N/、促音/Q/)については単独で1音を割り当てる場合と前接する自立モーラと合わせて1音を割り当てる場合がある」。

▶|92 サエキけんぞう『音楽が好きだ！(1)　歌をつくろう！——だれでもできる作詞・作曲』(ポプラ社、1994年)、7頁。

▶|93 松本隆が話し、延江浩が文章にしたもの。延江浩『松本隆　言葉の教室』(マガジンハウス、2021年)、93頁。

▶|94 近田春夫『調子悪くてあたりまえ　近田春夫自伝』(リトルモア、2021年)、195頁。

▶|95 堀畑正臣「中学校一年生教科書における「音節」の項目について」、『国語国文研究と教育』54、84頁。

▶|96 ピーター・ラディフォギッド『音声学概説』(竹林滋・牧野武彦訳、1999年、大修館書店)、293頁。

▶|97 英語母語話者によっては音節という言葉を理解していないことはありえるが、それを歌にした途端、適切に音符と音節を結びつけるだろう。

▶|98 ケネス・リー・パイク『音声学——音声学理論の批判的検討並びに実際的音声記述の一手法』(今井邦彦訳、研究社出版、1964年)、132頁。

▶|99 島岡丘・佐藤寧『最新の音声学・音韻論——現代英語を中心に』(研究社出版、1987年)、132頁。

▶|100 服部四郎『音聲學』(岩波書店、1951年)、174頁。

▶|101 小泉保、前掲書、124頁。

▶|102 ラディフォギッド、前掲書、348頁。

▶|103 「日本語の音声」、『伝え合う言葉　中学国語1』(平成24年版)、教育出版。

▶|104 福盛貴弘「国語科教育における「音節」の的確な理解に向けて」、教職課程センター紀要第5号、133頁。

CamScannerでスキャン

105 窪薗晴夫「現代言語学入門2　日本語の音声」(岩波書店、1999年)、148頁。

106 ラディフォギッド、前掲書、302頁。

107 小泉保、前掲書、129頁。

108 ただし文語体では「今日」を「けふ」と仮名表記するように、現代口語にくらべると、俳句のモーラと仮名はある程度一致する。ただし促音の仮名を省略するように、完全に一致するとはいえない。奈良時代まで遡れば、日本語は完全なモーラ言語だった。

109 窪薗晴夫、前掲書、149頁。

110 窪薗晴夫、前掲書、156頁。

111 歌詞スラー、リリック・タイ、エリジョン、シナレファなど、用語は統一されていない。日本語、中国語、韓国語でこのような記号が採用されている。本書ではこれより後、ふたつのかなが一音符にまとめられる場合であっても歌詞スラーはあまり用いない。

112 じゃんけんのリズムは地方によって異なる。参照：斎藤純男「日本語音声学入門［改訂版］」(三省堂、2006年)、103頁。

113 米津玄師「BOOTLEG」Sony Music Records ブックレットより

114 IPAには必要最小限の発音を表記する「簡略表記(broad description)」と、非常に制度の高い記述を目指す「精密表記(narrow description)」の二種類がある。精密表記は補助記号と呼ばれる符号を多用しており、専門的に学んだ人以外にとっては暗号のように破滅的に意味不明なので、必要な場合以外はオススメしない。

115 本書の「たくさんの「ん」とひとつの「ん」——発音と音素」052-054頁、および巻末の「歌詞の取扱説明書」も参照。

アクセントとモーラという神話——赤とんぼからKohhへ

116 童謡「赤とんぼ」(作詞：三木露風、作曲：山田耕作)は「赤とんぼ」というフレーズのアクセントがおかしいという批判があった。参考：喜早哲「赤とんぼ」、「唄には歌詞がある」(柴田南雄編、福武書店、1987年)所収、111-114頁。

117 「新明解日本語アクセント辞典」(金田一春彦監修・秋永一枝編、三省堂、2010年)。

CamScannerでスキャン

▸▸| 118 音価という言葉は音声学ではある音韻が実際に発音される音のことを指すが、音楽理論においては音符の長さのことを指す。本書では後者の意味で用いる。

▸▸| 119 ジャクリーヌ・ヴェシエール『音声の科学——音声学入門』(中田俊介・川口裕司・神山剛樹訳、白水社、2016年)、111頁。

▸▸| 120 小泉文夫、前掲書、152-155頁。

▸▸| 121 ボブ・ディラン、前掲書、275頁。

▸▸| 122 山田耕筰「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」、『詩と音楽』(第二巻第二号、1923年2月)。

▸▸| 123 兼常清佐『日本の言葉と唄の構造』(岩波書店、1938年)、7頁。

▸▸| 124 金田一春彦「訳詩に手を出す」、『唄には歌詞がある』(柴田南雄編、福武書店、1987年)所収、128頁。

▸▸| 125 小泉文夫「日本語の音楽性」、前掲書、153-154頁。

▸▸| 126 窪薗晴夫、前掲書、160頁。

▸▸| 127 この楽曲の頭の拍がどこかというのは悩ましいが、ベースのフレーズに合わせるとしたら譜例の「ここにはありませんよ」の「あ」が一拍目となる。

▸▸| 128 G#に重心を置いた「G#-A#-C-C#-D#-F(E#)-F#」の音の並び。ただし普通はこのような調性はシャープではなくフラットで表わす。モードやスケールの考え方は第三章の藤井風についての節も参考に。

▸▸| 129 verseはもともと韻文の意味だが、ここではラップソングのラップ部分を指す。

▸▸| 130 作曲行為的な歌唱は、歌うまさにそのときに歌い手によってメロディーが確定すること。別ボーカルが同じ歌を歌った場合、歌詞は同じでもメロディーは変化する。本書ではもうひとつの「作詞行為的」な歌唱について第三章で述べる。

失われた母音を求めて——無声化と音声詞

▸▸| 131 斎藤純男『日本語音声学入門[改訂版]』(三省堂、2006年)、102頁。

▸▸| 132 ただし、くるり「東京」はF音からややしゃくり上げるように歌っている。ここでは音節性を示すためにG音のみで示した。

CamScannerでスキャン

→133 ただし、母音の無声化は調音運動も完全になくなる場合もあるので、その場合は厳密な意味でもほとんど母音の消失といって良いと思う。日本語の母音の無声化にともなった調音運動の消失はジェイソン・ショウと川原繁人の研究を参照。Jason A. Shaw & Shigeto Kawahara, More on the articulation of devoiced [u] in Tokyo Japanese: Effects of surrounding consanants. *Phonetica 78*: p467-513, 2021.

→134 [ʃ]は摩擦音のひとつ。本書では日本語のサ行は基本的に[s]で表記するが、「し」は「サ・ス・セ・ソ」とは少し違う無声後部歯茎摩擦音として[ʃ]で表わす。

→135 窪薗はそれに加えて、母音の無声化は近畿、中国、四国地方よりも関東地方で起こりやすいという地域性を挙げている。歌詞においてはあまり影響を与えないだろうと思ったのでここでは省いた。参照：窪薗晴夫『現代言語学入門2　日本語の音声』(岩波書店、1999年)、40頁。

→136 高母音の「高」という意味は、舌の位置が高いことを表わしている。なので口があまり開いていないことと同義。音読みで「こうぼいん」と読んでしまうと口を広げる「広母音」と区別ができなくなるので、広母音を「ひろぼいん」、高母音を「たかぼいん」と読んで区別する。また、広母音は舌が下がるので低母音ともいう。

→137 音声詞はphonelyricsもしくはphonetic lyrics。前衛芸術の文脈からは「phonetic poetry」や「sound poetry」という用語が提唱された。これらは日本語で音声詩と呼ばれることもあるが、どちらかというと音響詩と呼ばれるほうが多いようだ。これらはおおむね、詩の言語的意味内容からの解放という目的を持つが、本書ではそのような芸術的な目的を持つわけではなく、単に言葉の持つ音楽性(旋律やリズムなど)と相反する構造を持つ歌の歌詞を音声詞と呼んでいる。なので大衆音楽かつ普通の言語で《書かれた》歌詞であっても音声詞となり得る。

母音と子音の狭間で——ソノリティ・スコア

→138 窪薗晴夫、前掲書、192頁。

CamScannerでスキャン

139 日本語の「ラ行」にあらわれる流音は、英語の「r」の発音とは違って調音点が「d」に近く、弾音と呼ばれている。IPAは弾音は「r」とは少し違う記号を採用しているが、ここでは[r]で表記する。

140 感極まって「く……くそ!」などというときに「く」の母音が無声化した場合など。非難を表明する舌打ちも無声閉鎖音の一種。音声学では吸着音と呼ばれ、複数の吸着音を区別するズールー語などが有名。舌打ちそのものではなくて、舌打ちを表現する「ちっ」という発音は、本書では/tʃQ/と表記する。

141 窪薗晴夫「音韻論」、『岩波講座　言語の科学2　音声』(岩波書店、1997年)所収、60頁。

142 個人的には素性という言葉は「スジョウ」と読んでしまうのであまり好きではない。distinctive feauture も「示唆的特徴」や「弁別的素性」などとも呼ばれる。私としては、服部四郎の訳した「弁別的特徴」という表現がわかりやすいと思う。弁別的、という言葉も難しいが、これは意味の判別にかかわる、くらいのもの。「ん」を[n]と発音しても[m]と発音しても意味は変わらないので、この対立は日本語では弁別にかかわらない、といえる。参照：ロマーン・ヤーコブソン『ロマーン・ヤーコブソン選集2　言語と言語科学』(服部四郎・早田輝洋・長嶋善郎・米重文樹訳、大修館書店、1978年)。

第二章　音象徴

可愛い音響兵器——PONPONPONの分析

143 斎藤純男、前掲書、158頁。

144 小泉保、前掲書、124頁。

145 擬音語、擬声語などを合わせて本書ではオノマトペと呼んでいる。オノマトペの詳しい説明は第四章で。

146 オノマトペ音象徴は、CVタイプとCVCVタイプに分かれ、語根のどこに出現するかによって違った意味を持つ。浜野はCVタイプの「パン」の

CamScannerでスキャン

/p/を「緊張した薄い表面への軽い打撃」または「緊張した薄い表面の軽い破裂」、さらにそこから比喩的に意味が拡張され「辺りに広がる自体」や「突然の事態」の意味になると書いている。参照：浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』(くろしお出版、2014年)。

147 「うぇい」はかな表記上は母音のみで構成されているが、発音する上では/wei/のようになる。/w/は、空気の流れは限りなく母音に近い。ここではややざっくりと「母音のみで構成される」と表記した。

148 Roman Jakobson (1941/1968), *Kindersprache, Aphasie und allegemeine Lautgesetze*[Child language, aphasia and phonological universals]. The Hague: Mouton.

149 Shigeto Kawahara (2019), "What's in a PreCure name?", *ICU Working Papers in Linguistics* VII: Festschrift for Professor Tomoyuki Yoshida on his 60th birthday, p15-22. プリキュアやオムツの商品名と両唇音の関係については、以下の書籍でも確認できる。川原繁人『音声学者、娘とことばの不思議に飛び込む～プリチュワからカピチュウ、おっけーぐるぐるまで～』(朝日出版社、2022年)。

150 他にもE・サピアのように「phonetic symbolism」という語を使うときもあり、また日本語では音象徴の他に、語音象徴、音声象徴などと訳されるが、使用者によって微妙に意味合いは異なる。村上宣寛は「両者を厳密に区別することはほとんど行われていない」としている。参照：村上宣寛「音の象徴性について」、『富山大学教育学部紀要』人文科学 No.31、109頁。

151 熊谷学而&川原繁人「音韻素性に基づく音象徴——赤ちゃん用のオムツの名付けにおける両唇」、『言語研究157』(2020)、149-161頁。

152 日置孝次郎「音象徴について——ピュセイ説をめぐって——」、『思想と文化』(1986-02-05)、岩手大学人文社会科学部。

153 Shigeto Kawahara (2019b), "What's in a PreCure name?", ICU Working Papers in Linguistics VII：篠原和子&川原繁人「音象徴からみる言葉の身体性」The 27th Annual Conference of the Japanese Society for Artificial Intelligence, 2013, p1-2.

154 浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』(くろしお出版、2014年) i頁。

▸▸|155 しかし一方でヤーコブソンは音象徴のことを「魔法(spell)」とも形容している。呪術的機能は「痛いの痛いの飛んでいけ」などのように、存在しないものに対する命令文を指す。ヤーコブソンによると「たとえば、呪術的、呪文的機能は、もっぱら、不在ないし無生物の「三人称」を動能的メッセージの受け手に転換したかのようなものである」(ロマーン・ヤーコブソン『ヤコブソン・セレクション』桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年、191頁)。

▸▸|156 ロマーン・ヤーコブソン『ヤコブソン・セレクション』(桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年)、225頁。

音象徴と忙しい言語学者—プラトンとZeebra

▸▸|157 いわゆる「重音(grave)」と「鋭音(acute)」のことで、第二フォルマントの高さの違い。詳しくは第三章と第四章で触れる。

▸▸|158 ロマーン・ヤーコブソン『音と意味についての六章』(花輪光訳、みすず書房、2008年)、154頁。

▸▸|159 自身の楽曲「Original Rhyme Animal」のなかのフレーズ「突き刺さるぜその錆びた心に」についてZeebraは「頭韻じゃないんだけど、「S」音をいっぱい入れてみた。突き刺さる感じだね。ササササッていう感じで」と書いている。参照：Zeebra『ジブラの日本語ラップメソッド』(文響社、2018年)、50頁。

▸▸|160 『クラテュロス』の議論は基本的にソクラテスとヘルモゲネスの対話によって展開する。

▸▸|161 プラトン「クラテュロス」、『プラトン全集2　クラテュロス・テアイテトス』(水地宗明訳、岩波書店、2005年)所収、131-132頁。

▸▸|162 ルーシー・モード・モンゴメリ『赤毛のアン　赤毛のアン・シリーズ1』(村岡花子訳、2004年、新潮社)、70頁。

▸▸|163 ブリース・パラン『ことばの思想史』(三嶋唯義訳、大修館書店、1972年)。

▸▸|164 アリストテレスは本性説を否定しているが、共通感覚というものを提唱している。共通感覚の解釈はさまざまに議論があり、クロスモーダルや多感覚、複合感覚という言葉と似ているように思える。参照：アリストテレス『心とは何か』(桑子敏雄訳、講談社学術文庫、1999年)。

CamScannerでスキャン

165 一般言語学とは日本語やロシア語などといった特定の言語だけを対象とせず、普遍的に人類の言語について研究する言語学のこと。

166 丸山圭三郎『ソシュールを読む』（講談社学術文庫、2012年）。

167 同前。

168 山口仲美『犬は「びよ」と鳴いていた——日本語は擬音語・擬態語が面白い』（光文社、2002年）。

169 奈良時代の日本語のハ行は現在の「パピプペポ」に近い発音だったため、母は「パパ」と発音された。参照：釘貫亨『日本語の発音はどう変わってきたか——「てふてふ」から「ちょうちょう」へ、音声史の旅』（中央公論新社、2023年）。

170 ウィリアム・シェイクスピア『ロミオとジュリエット』（福田恆存訳、新潮文庫、第二幕第二場）より。

171 人類学者・川田順造は「擬音語、擬態語は概して幼児的ないし粗野な表現であり、それらの果たしている役割も、言語全体からみればとるに足らぬものとされてきたことも、この分野の研究が軽視されてきた理由の一つだろう」と述べている。参照：川田順造「音声の象徴性」、『聲』（筑摩書房、1988年）、29頁（本文の「素人っぽい」の引用は同書28頁より）。

172 日置孝次郎「音象徴について——ピュセイ説をめぐって——」、『思想と文化』（1986-02-05）、岩手大学人文社会科学部、107頁。

173 日本語のオノマトペが、日本語を知らない外国語話者にとってもある程度推測できる場合があるという研究はいくつかある。例としては、岩崎典子&デイビッド・ヴィンソン&ガブリエラ・ヴィリョコ「擬音語の感覚——英語母語話者と日本語母語話者のとらえ方の比較」、『言語学と日本語教育』第四巻（くろしお出版、2005年）、233-246頁。もちろん、判断できない場合や、真逆の意味に捉えられてしまう場合もある。

174 ローレンス・スコウラップ「日本語の書きことば・話しことばにおけるオノマトペの分布について」、筧寿雄・田守育啓編『オノマトピア　擬音・擬態の楽園』（勁草書房、1993年）。

175 田中伸一『日常言語に潜む音法則の世界』（開拓社、2009年）。

176 Mr.Children「ひびき」（作詞・作曲：桜井和寿）

177 ガイ・ドイッチャー『言語が違えば、世界も違って見るわけ』（椋田直子訳、早川書房、2023年）、220頁。

178 この説は多くの議論を呼んだ。今井むつみは、サピア＝ウォーフ仮説は「大筋では」正しいが、「ウォーフがいうほど異なるかというと、異論が出そう」として、むしろ幼児の言語獲得と同時にみられる認知・思考の変化にこそそれを認めている（今井むつみ『ことばと思考』、岩波書店、2010年）。もっとも強力かつ徹底的な批判者はスティーブン・ピンカー、「なぜ、ウォーフが奇妙な主張をひねり出したのかは誰にもわからないが、数が多いとは言えない発話例にこじつけめいた訳をつけたことや、長年、神秘主義に傾倒していたことが一因になったとはいえそうである」（スティーブン・ピンカー『言語を生みだす本能』上巻、椋田直子訳、NHK出版、1995年、85頁）。

179 E. Sapir. A study in phonetic symbolism. *Journal of Experimental Psychology*. 12, 225-239, 1929.

180 村上宣寛「音の象徴性について（第1部1～8章）」、『富山大学教育学部紀要』A文科系、No.31、109頁。

181 S. S. Newman. Further experiments in phonetic symbolism. *American Journal of Psychology*. 45, 53-75, 1933.

182 矢田部達郎「語音象徴について」、『心理』第四号、日本科学社、1946年11月、1-8頁。

183 V.S. Ramachandran and E.M. Hubbard. *Synaesthesia: A window into perception, thought and language*. 2001.

184 宮崎美義「各種感性経験における照應的特性について」、『心理学研究』9、1935年、771-792頁。

185 「極論を言えば、作詞とは物語を作ることにほかなりません。そして、プロの作詞家には「与えられたテーマ」を基に「限られた時間内」で「物語を構築する」という力が求められます」（島崎貴光『作詞の勉強本――「目線」と「発想」の拡大が共感を生む物語を描き出す鍵となる』、リットーミュージック、2015年）。「大切なのは「歌詞＝物語」で、作詞とはそもそも歌のメロディーに「物語」を乗せたものなんですよね」（島崎貴光『これが知りたかった！ 音楽制作の秘密100――作曲／編曲／作詞からコンペ必勝法まで現役プロが明かすQ&A形式ノウハウ集』、リットーミュージック、2015年、104頁）。

186 ロマーン・ヤーコブソン『ヤコブソン・セレクション』（桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年）、223頁。

CamScannerでスキャン

▶▶|187 田守育啓『もっと知りたい！日本語　オノマトペ――擬音・擬態語をたのしむ』（岩波書店、2002年）。

▶▶|188 黒川伊保子『怪獣の名はなぜガギグゲゴなのか』（新潮社、2004年）。

▶▶|189 針生悦子・趙麗華「有声音と無声音を大小に対応づける感覚の起源――擬音語理解の日中比較」、『心理学研究』第78巻第4号、2007年、424-432頁。

▶▶|190 針生悦子『ことばの育ちの認知科学』（新曜社、2021年）、88頁。

▶▶|191 ポケモナスティクスのHPはhttps://1stpokemonastics.wordpress.comを参照。

Shigeto Kawahara and Gakuji Kumagai (2019), Expressing evolution in Pokémon names: Experimental explorations. *Journal of Japanese Linguistics* 35(1): 3-38.

Shigeto Kawahara and Jeff Moore (in press), How to express evolution in English Pokémon names. Linguistics. https://ling.auf.net/lingbuzz/004891.

STEPHANIE S. SHIH (2018), Learning lexical classes from variable phonology. *ICU Working Papers in Linguistics* 4: Selected Papers from Asian Junior Linguistics Conference 2, ed. by Yuki Seo and Haruya Ogawa, 1-15. Tokyo, Japan: International Christian University. http://id.nii.ac.jp/1130/00004363/.

STEPHANIE S. SHIH and DENIZ RUDIN (2019), On sound symbolism in baseball player names. Manuscript. University of Southern California, ms. lingbuzz/004689.

▶▶|192 川原繁人『フリースタイル言語学』（大和書房、2022年）。

結局、私は共感覚者なんですか？――クロスモーダルな五感

▶▶|193 V・S・ラマチャンドラン『脳のなかの幽霊、ふたたび――見えてきた心のしくみ』（山下篤子訳、角川書店、2005年）、112頁。

▶▶|194 これは後天的な全盲者にいえることで、とくに視力を失う前から共感覚者であった場合が知られている。先天的な盲人の色字共感覚に関しては、古くから報告例はあるものの、これが真に視覚的な体験だと言える

かどうかは判断することがむずかしい。ウォードは先天的盲人の色字共感覚には懐疑的だが、完全に視覚体験ではないとは言い切れないとしている。ジェイミー・ウォード『カエルの声はなぜ青いのか? 共感覚が教えてくれること』(長尾力訳、青土社、2011年)の49頁あたりを参照。

195 アルジャノン・ブラックウッド『人間和声』(南條竹則訳、光文社古典新訳文庫、2013年)。以後、引用はすべて南條訳のもの。

196 「色彩都市」(作詞・作曲:大貫妙子)

197 『人間和声』訳者解説を参照。

198 オリヴァー・サックス『音楽嗜好症(ミュージコフィリア)——脳神経科医と音楽に憑かれた人々』(大田直子訳、早川書房、2014年)、243頁。

199 シッダールタ・ムカジー『遺伝子——親密なる人類史』上巻(田中文訳、仲野徹監修、早川書房、2021年)、137頁。

200 Francis Galton(1883), *Inquiries into Human Faculty and Development*, London: J.M. Dent.

201 リチャード・E・サイトウィック&デイヴィッド・M・イーグルマン『脳の中の万華鏡——「共感覚」のめくるめく世界』(山下篤子訳、河出書房新社、2010年)、13頁。

202 同前、15頁。

203 ジェイミー・ウォード『カエルの声はなぜ青いのか? 共感覚が教えてくれること』(長尾力訳、青土社、2011年)。

204 サイトウィック&イーグルマン、前掲書、13頁。

205 L.E. Marks, R.J. Hammeal and M.H. Bornstein (1987), Perceiving similarity and comprehending metaphor., Monographs of the Society for Research in Child Development 52: 1-93.

206 Kousuke Itoh (2020), What really is synesthesia?, *The Japanese Journal of Psychonomic Science*, 2020, Vol. 39, No. 1, 104-109.

207 G. Martino and L.E. Marks (2001), 'Synaesthesia: Strong and weak', Current Directions in Psychological Science, 10 (2), pp. 61-65.

208 O. Deroy and C. Spence(2013), Why we are not all synesthetes (not even weakly so). *Psychonomic Bulletin and Review*, 20, 643-664.

CamScannerでスキャン

209 ジェイミー・ウォード、前掲書、110頁。
210 V. S. Ramachandran and E. M. Hubbard (2001), Synaesthesia: A window into perception, thought and language. *Journal of Consciousness Studies*, 8, 3-34.
211 長田典子「音を聴くと色が見える：共感覚のクロスモダリティ」、『日本色彩学会誌』第34巻第4号、2010年、348—353頁。ランボー「母音」は日本でもこれまでにたくさんの翻訳がなされてきた。中原中也訳のものなどが青空文庫でも読める。
212 O. Deroy and C. Spence (2013), Why we are not all synesthetes (not even weakly so). *Psychonomic Bulletin and Review*, 20, 643-664.
213 Kousuke Itoh (2020), What really is synesthesia?, *The Japanese Journal of Psychonomic Science*, 2020, Vol. 39, No. 1, 104-109.
214 大瀧詠一「君は天然色」(作詞：松本隆、作曲：大瀧詠一)では「想い出はモノクローム／色を点けてくれ」と歌われ、THE YELLOW MONKEY「バラ色の日々」(作詞・作曲：吉井和哉)では「バラ色の日々を君と探している」と歌われる。
215 アルチュール・ランボオ『ランボオの手紙』(祖川孝訳、角川書店、1951年)。
216 「夜は言葉」(作詞・作曲：友部正人)
217 「あたりまえに」(作詞・作曲：miwa)
218 原文は「one great blooming, buzzling confusion」(W. James, *The principles of Psychology*, New York, Dover Publications)。
219 D. Maurer and C.J. Mondloch, The infant as synesthete?, Attention and Performance, XXI, p449-471.
220 和田有史・木村敦「多感覚統合と感性」、『現代の認知心理学1　知覚と感性』(日本認知心理学会監修、三浦佳世編、北大路書店、2010年)所収、31頁。
221 加藤正晴「発達科学から見た多感覚統合の世界」、『日本音響学会誌』77巻3号(2021)、215-222頁。
222 ロマーン・ヤーコブソン&リンダ・ウォー『言語音形論』(松本克己訳、岩波書店、1986年)、204頁。

▸▸| 223 逆に、音と意味が乖離している、または衝突しているものの例は、第四章を参照。

▸▸| 224 ボブ・ディラン、前掲書、275頁。

▸▸| 225 ヴィルヘルム・フルトヴェングラー『音と言葉』(芳賀檀訳、新潮社、1981年)、108頁。

▸▸| 226 カテゴリーという用語は今井むつみから。参照：今井むつみ『ことばと思考』(岩波書店、2010年)。

▸▸| 227 今井むつみ・針生悦子『言葉をおぼえるしくみ——母語から外国語まで』(筑摩書房、2014年)。

▸▸| 228 O. Ozturk, T. Pathman and C. J.Mondloch (2006). The shape of boubas: Sound-shape correspondences in toddlers and adalts. Developmental Science, 9, 316-322.

▸▸| 229 中曽根仁「児童の作文に見る擬声語・擬態語の実態調査——低学年の場合について」、『作文と教育』30、58-64頁。

▸▸| 230 Mutsumi I., & Sotaro K, The sound symbolism bootstrapping hypothesis for language acquisition and language evolution., Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences · September 2014. また、今井らは音象徴とアブダクション推論によって言語を獲得する「ブートストラッピング・サイクル」や、言語がアイコン性と恣意性を繰り返す「アイコン性の輪」といった仮説も提案している。これらは今井むつみ・秋田喜美『言語の本質——ことばはどう生まれ、進化したか』(中央公論新社、2023年)に詳しい。

▸▸| 231 言語の発生とミラーニューロンの関わりは、M.U. Stamenov, & V. Gallase (Eds.) 2002, Mirror neurons and the evolution of brain and language. Amsterdam: Benjamin.

▸▸| 232 苧阪直行「感性言語—擬音語・擬態語と脳」、『現代の認知心理学 1 知覚と感性』(日本認知心理学会監修、三浦佳世編、北大路書店、2010年)所収、160頁。

CamScannerでスキャン

233 スティーブン・ピンカー『心の仕組み』(椋田直子・山下篤子訳、筑摩書房、2013年)、スティーブン・ピンカー『言語を生みだす本能』(椋田直子訳、NHK出版、1995年)。

234 V・S・ラマチャンドラン『脳のなかの幽霊、ふたたび——見えてきた心のしくみ』(山下篤子訳、角川書店、2005年)。

235 ジャン=ジャック・ルソー『言語起源論——旋律と音楽的模倣について』(増田真訳、岩波書店)、90頁。

236 この引用はスティーブン・ピンカーによる皮肉で、よく言われているが間違った表現をあえてしたもの。チョムスキー関連の専門書は彼の理論を「秘教の呪文のようなもので、入信社以外が口にすべきではない」ように扱う。参照：スティーブン・ピンカー『言語を生みだす本能』上巻(椋田直子訳、NHK出版、1995年)、140-141頁。

237 星野悦子『音楽心理学入門』(誠信書房、2015年)、87頁。

238 フィリップ・ボール「第12章　パルランド——音楽は言語か」、『音楽の科学——音楽の何に魅せられるのか？』(夏目大訳、河出書房新社、2011年)、532-571頁。

239 スティーヴン・ミズン『歌うネアンデルタール——音楽と言語から見るヒトの進化』(熊谷淳子訳、早川書房、2006年)、12頁。

240 ピンカー『心の仕組み』下巻、425頁。

241 ピンカー『心の仕組み』下巻、434-440頁。

242 原語は「Hmmmmm」。「holistic(全体的)」「multi-modal(多様式的)」「manipulative(操作的)」「musical(音楽的)」「mimetic(模倣的)」なコミュニケーションのこと。訳語は筆者による。参照：スティーヴン・ミズン『歌うネアンデルタール——音楽と言語から見るヒトの進化』(熊谷淳子訳、早川書房、2006年)。

243 Perfume「ポリリズム」(作詞・作曲：中田ヤスタカ)

でも、意味のほうが大事ですよね？——詩的言語と流動的意図性

244 P・コブリー&L・ジャンス『FOR BIGINNERSシリーズ89　記号論』(吉田成行訳、現代書館、2000年)、147頁。

CamScannerでスキャン

⏭245 ロマーン・ヤーコブソン「言語学と詩学」、『ヤコブソン・セレクション』(桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年)、181-243頁。

⏭246 同前、193頁。

⏭247 同前、195頁。

⏭248 同前、225頁。

⏭249 朝日新聞朝刊「宮沢和史の旅する音楽」2005年8月22日付およびNHKニュースWEB「20年目の島唄への思い 宮沢和史さん」、2013年4月26日(https://megalodon.jp/2013-0426-1039-31/www3.nhk.or.jp/news/html/20130426/t10014199311000.html)

⏭250 オリヴァー・サックスによると耳の虫は現代的な現象ではないが、一般に認識され始めたのは最近のことで、「ここ二、三〇年」(『音楽嗜好症——脳神経科医と音楽に憑かれた人々』大田直子訳、早川書房、2014年、79頁)だとのことだ。その理由は、音楽を繰り返し聴けるような環境が整ったのが最近だから。この意見に賛同するとしたら、レコードを発売しないボブ・ディランの詩の韻律がイヤーワームを起こすとは思えないし、起こしたとしても多くの人に共感はされないだろう。

⏭251 星野悦子＆宮澤史穂「音楽と言語の比較研究」(*Journal of Music Perception and Cognition* Vol. 22, No. 1, p11-31, 2016)。以後、クロスの説明は星野の説明を参考にしている。

⏭252 ピンカー『心の仕組み』下巻、424頁。

⏭253 同前。

⏭254「Wise Up」(作詞・作曲：エイミー・マン)

⏭255 ブリトニー・スピアーズ「...Baby One More Time」(作詞・作曲：マックス・マーティン)

第三章　音響サブリミナル

無声閉鎖音が示すもの

⏭256 翻訳は筆者による。

CamScannerでスキャン

257 たとえば日本語では/p/から始まる語は(外来語を除いて)オノマトペにしか存在しない。このようなはっきりとしたオノマトペの特徴は英語にはない。「外国語のオノマトペを研究する場合、最初の難関は何をオノマトペと判断するかの基準が曖昧なことである」(浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』、くろしお出版、2014年、2頁)。

258 エドガー・アラン・ポー『ポー詩集』(阿部保訳、1956年)、94頁。

259 ɚは曖昧母音[ə]が[r]音のような特徴を備えてなおかつ母音であるという、つまり「Rっぽい母音」ということを示す表記。母音と流音の中間的な音で、「park」は一種の二重母音として捉えることができる。簡略化して/park/と表記しても良いが、母音が連続している様子が伝わりにくいため、あえて精密表記した。なお、parkは/pa:k/と長母音化される場合もある。

260 ここでは音節のまとまりをレガート(スラー)で示している。

261 ロマーン・ヤーコブソン&リンダ・ウォー『言語音形論』(松本克己訳、岩波書店、1986年)、195頁。

262 長音階(ドレミファソラシ)のどの音を中心軸とするかによって変わる雰囲気のことをモードという。フリジアンは三番目の音(ミ)を中心軸としたもの。

263 099頁の母音性の尺度を参照。

264 bpmは、一分間の拍数を表わす用語beats per minute。この場合は、一分間に四分音符が134回のペースで刻まれていることを意味する。

265 Wiki HeightsによるとDillonの身長は165cm。https://wikiheights.com/how-tall-is-dillon-singer/

266 オムロン社によると、歩幅の目安は「身長×0.45」。https://www.faq.healthcare.omron.co.jp/faq/show/4195?category_id=411&site_domain=jp

267 阿久津邦男『歩行の科学――運動不足克服のために』(不昧堂、1975年)。

268 ヒップホップではサビまたはコーラスの部分をフックと呼び、それ以外のラップ部分をヴァースと呼ぶ。サビ以外のリフレイン部はサブフック。そもそもヒップホップでは歌詞のことを英語でリリックと呼ぶ伝統があるが、ここでは歌詞で統一する。参照:Zeebra『ジブラの日本語ラップメソッド』(文響社、2018年)。

▶▶| 269 小泉保、前掲書、24頁。

▶▶| 270 ラップの自己言及性は、歌詞が「リアル」という用語を一つの評価基準として持っていることにも表われている。トラックメイカーのダースレイダーはリアルを「ラップでの表現がそのラッパーの日常や背景、考え方と一致していること」と定義している。ラッパーのZeebraは「自己紹介リリックは基本の基本」だと書いている。参照：DARTHREIDER『MCバトル史から読み解く日本語ラップ入門』(KADOKAWA、2017年)、Zeebra『ジブラの日本語ラップメソッド』(文響社、2018年)。

▶▶| 271 加藤ミリヤ「COLORS」(作詞：Miliyah、作曲：Miliyah・SUNNY BOY)／大谷能生『歌というフィクション』(月曜社、2023年)、307頁。

▶▶| 272 浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』(くろしお出版、2014年)、i頁。

風の音象徴──King Gnuと森山良子の摩擦音

▶▶| 273 音楽の基本となるリズムは二で割りきれる偶数拍子か、三つで割り切れる奇数拍子にわけることができる。偶数で割り切れるリズムの曲の中で、音符を均等に三つに分割して演奏されるものを三連符という。

▶▶| 274 ディグリーネームは普通はローマ数字を使ってII - V - Iのように表記する。

▶▶| 275 ハ行に濁音がついたバ行は摩擦音ではなく閉鎖音。

▶▶| 276 Jeff Mielke, A phonetically based metric of sound similarity, *Lingua* 122 (2012) p145-163, 2012,

▶▶| 277 苧阪直行「擬音語・擬態語の感覚尺度(1)──ことばの精神物理学──連想順位表に基づく分析」、『追手門学院大学文学部紀要』20、1986年、21-61頁。

▶▶| 278 ウィスパーボイスという言葉を歌に対して使った場合、息漏れ声を多用したbreathy voiceのことを指すことが多い。厳密には声帯が振動しない歌い方を指しており、母音まで無声化すると音高はほとんど感じられない。このような例は、シャルロット・ゲンズブールの「Pour ce que tu n'etais pas」を聴くと良い。

CamScannerでスキャン

279 米山文明『声と日本人』(平凡社、1998年)、48頁。

280 この言葉は批評家のロラン・バルトが示した有名な言語運用のレベルからきている。バルトは言語を「ラング・スティル・エクリチュール」の三つに分けたが、ここで私がいう「スティル」もほとんど同じような意味である。

281 そもそも音響学的な視点に立てば発声も発音も、同じく音色の問題である。それについては次節で説明。

音素の対立——宇多田ヒカルから

282 J・C・キャットフォード『実践音声学入門』(竹林滋・設楽優子・内田洋子訳、大修館書店、2006年)、200頁。

283 私たちが普段、調音点によって音素を判別しているわけではない、という点について補足。音素の同定のために、調音上の動作が関わっているという説もある。アルヴィン・リーバーマンの運動理論によると、わたしたちは相手が発話するときに、相手の「調音上の動作が見えている」のだ。参照：ジャクリーヌ・ヴェシエール『音声の科学——音声学入門』(中田俊介・川口裕司・神山剛樹訳、白水社、2016年)、101頁。

284 ヤーコブソンの提案した重音(grave)・鋭音(acute)という対立は、その後チョムスキーやハレらによってアップグレードされ、音響よりもむしろ調音音声学の用語に置き換わった。つまり、重音と鋭音は、舌が前方にあるか後方にあるかの違いで生み出されるので、重音=後舌、鋭音=前舌に置き換えて良いということ。しかし本書では、音象徴について考えるために「重音／鋭音」という用語を採用した。参考：島岡丘・佐藤寧『最新の音声学・音韻論——現代英語を中心に』(研究社出版、1987年)、88-94頁／モリス・ハレ「音韻論の基礎」ノーム・チョムスキー＆モリス・ハレ『現代言語学の基礎』(橋本萬太郎・原田信一訳、大修館書店、1972年)、117-132頁。

285 母音「あ」が重音か鋭音かという問題は保留した。IPAの母音と比べると[a]は前舌で第二フォルマントは高く、[ɑ]は後舌で第二フォルマントは低い。日本語の「アは[a]ほど前よりではないし、[ɑ]ほど後ろでもなく、両者の間である」ので、中舌に近いと思われる。本書ではすべて

[a]と表記している。引用は斎藤純男『日本語音声学入門(改訂版)』(三省堂 2006年) 84頁。

愛してるの響き——共感覚的なメタファー

→236 小川仁志『すっきりわかる! 超訳「哲学用語」事典』(PHP研究所 2015年)。「そういうことだったのか!」の部分については「BOOK」データベースより引用。

→237 菅野盾樹編『レトリック論を学ぶ人のために』(世界思想社 2007年)の「まえがき」より。

→238 V.S. Ramachandran and E.M. Hubbard, Synaesthesia: A window into perception, thought and language, 2001.

→239 ジョージ・レイコフ&マーク・ジョンソン『レトリックと人生』(渡部昇一・楠瀬淳三・下谷和幸訳 大修館書店 1986年)。以下、メタファーの例はこの本を元にしている。

→240 『レトリック論を学ぶ人のために』 56頁。

→241 英語大文字で表記されたものは概念メタファーを表わす。以後、例はレイコフ&ジョンソン『レトリックと人生』からの引用だが、日本語訳で意味が伝わりにくいものは筆者が変えた。

→242 山梨正明『修辞的表現論——認知と言葉の技巧』(開拓社 2015年)。

→243 『レトリックと人生』 20頁。

→244 認知言語学とは、この章で書いているように、私たちの思考が身体性に根ざしており、メタファーといった創造的な能力は知の体系において中心的な役割を担うとする。一方で理性主義もしくは客観主義と呼ばれるような世界観では人間の理性は身体的な想像力からは独立しているとする。参考:山梨正明『修辞的表現論——認知と言葉の技巧』(開拓社 2015年)。

→245 『レトリック論を学ぶ人のために』 60頁。

→246 サイトウィック&イーグルマン、前掲書、219頁。

→247 V・S・ラマチャンドラン『脳のなかの幽霊、ふたたび——見えてきた心のしくみ』(山下篤子訳 角川書店 2005年) 114頁。

CamScannerでスキャン

▶▶|298 サイトウィック&イーグルマン、前掲書、218頁。
▶▶|299 スピッツのシングル売上ランキング［オリコン：CD・DVD・Blu-ray作品が対象］
https://www.oricon.co.jp/prof/96133/rank/single/
累計売上は「年代流行」(https://nendai-ryuukou.com/artist/020.html)より
▶▶|300 L.E. Marks, R.J. Hammeal and M,H.Bornstein (1987), Perceiving similarity and comprehending metaphor., Monographs of the Society for Research in Child Development 52：1-93.

ペンタトニックとブルーノートの言語――藤井風の祭り

▶▶|301 ピアノの鍵盤でいうと隣り合う音のこと。半音と同義。
▶▶|302 映画『ジョーズ』のテーマ曲の有名な旋律。
▶▶|303 モードは音楽理論を学ぶときにかなり初期段階で教わるイージーなものの一つだが、それがどういうものなのかを説明するのは非常に困難だ。私はジョン・パウエルの「チームのキャプテン」をどの音にするか、という説明の仕方が気に入っている。とはいえ、どうやってどの音がキャプテンだと判断するか、という問題はあるが。参照：ジョン・パウエル『響きの科学――名曲の秘密から絶対音感まで』(小野木明恵訳、早川書房、2016年)、253頁。
▶▶|304 長音階と同じ構成音の短音階。嬰ハ短調における自然的短音階はC#-D#-E-F#-G#-A-B。他に和声的短音階、旋律的短音階などがある。
▶▶|305 小泉保、前掲書、12頁、20頁。
▶▶|306 ただし実際にはブルーノートは半音よりも狭い音程の変化を指すので注意が必要。譜例の場合はG#にナチュラルがついているが、実際はG#の音がほんの少し下がっているようなイメージ。
▶▶|307 「指切りげんまん」は遊郭での風習が起源だといわれている。「切指は、遣手や新造、仲間の遊女などに手伝ってもらうこともあったが、多くは客の前で行った。たいていの場合は、いざ指を切ろうとすると、客のほうが「心底見えた」と言って、切指をやめさせたという。遊女のなかには、近くの小塚原刑場の関係者に頼んで死人の指を調達したり、螺細工でつくられた指を小間物屋から購入したりする者もいたという」。

CamScannerでスキャン

参照：安藤優一郎 監修『江戸の色町 遊女と吉原の歴史——江戸文化から見た吉原と遊女の生活』(カンゼン、2016年)。

音響サブリミナル——革命と摂食障害

▸▸| 308 macaroomの楽曲は無断で個人利用、商用利用問わず利用することができ、またいかなる改変やアレンジも許されている。

▸▸| 309 macaroom - homephone TE, Kiishi Bros., Entertainment.

▸▸| 310 第四章を参照。

▸▸| 311 訳語はいくつかあり、ほかに弁別的素性など。

▸▸| 312 例えば八分の九拍子は、普通は3+3+3の三つに分割されるが、この曲の該当箇所は5+4で分割されている。

▸▸| 313 苧阪直行「擬音語・擬態語の感覚尺度(1)——ことばの精神物理学——連想順位表に基づく分析」、『追手門学院大学文学部紀要』20、1986年、21-61頁。

▸▸| 314 "That song is about eating disorders. Am I right?", Babymetal Interview - Rock on Range 2015 (https://youtu.be/B2FMHwmK9-s)

▸▸| 315 「ヘビメタアイドルBABYMETALが欧米で大ヒット。その音楽的なみごとさとは」、『女子SPA!』(https://joshi-spa.jp/79702)。

第四章　音声詞とコンダライズ

音声詞(一)——意味からの脱出

▸▸| 316 ディック・ヒギンズ『インターメディアの詩学』(岩佐鉄男・庄野泰子・長木誠司・白石美雪訳、国書刊行会、1988年)、90頁。

▸▸| 317 ヒギンズ、前掲書、246頁。

▸▸| 318 ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く88のキーワード——12音

技法からミクスト作品まで』(栗原詩子訳、音楽之友社、2008年)、148頁。

319 Charles Amirkhanian (1980), Eno at KPFA. Barkley, California. P2-3. 引用はエリック・タム『ブライアン・イーノ』(小山景子訳、水声社、1994年)、137頁より。

320 近藤正高「あの「白のパンダ」に隠された秘密とは…? 「アジアの純真」から25年 PUFFYはいまでも"県大会を目指す部活"の最中だ」、文春オンライン(https://bunshun.jp/articles/-/45449)より。

321 この分類は、ヒギンズによる分類を「受容のされ方の違い」という観点から筆者が改変したもの。ヒギンズは(一)新たに作られた言語による作品、(二)ノンセンス気味の作品、(三)交感的な詩、(四)書かれてない詩、(五)記譜された詩、という現代的な音響詩の五つの分類に合わせて、(一)さまざまな民謡、(二)擬音的・擬態的な作品、(三)それ自身の言語を潤色したノンセンス詩、という古くから見られる音響詩的な詩の三分類、合わせて計八つに分類した。参照：ヒギンズ『インターメディアの詩学』(岩佐鉄男・庄野泰子・長木誠司・白石美雪訳、国書刊行会、1988年)、93-94頁。

音声詞(二)——体系化された音象徴、オノマトペ

322 三鷹駅前たなか糖尿病・内科クリニック「胃痛」(https://www.mitaka-dm.com/stomach_pain/)より。

323 佐久間泰司、加藤裕彦、大郷英里奈、百田義弘「末梢神経損傷に起因する口腔顔面領域の神経障害性疼痛患者のオノマトペ」(*Japanese Journal of Orofacial Pain* 9(1):27-32, 2016)。

324 これらの推計は、山口仲美『犬は「びよ」と鳴いていた——日本語は擬音語・擬態語が面白い』(光文社、2002年)より。

325 筧寿雄・田守育啓編『オノマトピア　擬音・擬態の楽園』(勁草書房、1993年)、131頁。

326 たとえば秋田喜美によると、「各言語でどれをオノマトペとしてどれをオノマトペとしないかについては、一筋縄ではいかない」。参照：秋田喜美「外国語にもオノマトペはあるの？」(窪薗晴夫編『オノマトペの謎——

ピカチュウからモフモフまで』岩波書店、2017年)。

▸▸| 327 秋田喜美、同前。

▸▸| 328 浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』(くろしお出版、2014年)、2頁。

▸▸| 329 針生悦子・趙麗華「有声音と無声音を大小に対応づける感覚の起源——擬音語理解の日中比較」、『心理学研究』第78巻第4号、2007年。

▸▸| 330 筧寿雄・田守育啓編、前掲書、ii頁。

▸▸| 331 秋田喜美「外国語にもオノマトペはあるの?」(窪薗晴夫編『オノマトペの謎——ピカチュウからモフモフまで』岩波書店、2017年)。

▸▸| 332 筧寿雄・田守育啓編、前掲書、i頁。

▸▸| 333 山口仲美、前掲書。

▸▸| 334 ローレンス・スコウラップのオノマトペの分布考察より。ローレンス・スコウラップ「日本語の書きことば・話しことばによるオノマトペの分布について」(竹本和代訳、『オノマトピア　擬音・擬態の楽園』、勁草書房、1993年)。

▸▸| 335 辛昭静『絵でわかる韓国語のオノマトペ——表現が広がる擬声語・擬態語』(白水社、2019年)。

▸▸| 336 秋田喜美「外国語にもオノマトペはあるの?」(窪薗晴夫編『オノマトペの謎——ピカチュウからモフモフまで』岩波書店、2017年)。

▸▸| 337 オノマトペの分類は人によってやや異なる。例えばオノマトペを大きく「擬声語」「擬態語」の二つに分け、擬声語の中でも人や動物の声ではないものを「擬音語」とするなど(窪薗晴夫編『オノマトペの謎——ピカチュウからモフモフまで』、岩波書店、2017年)。川田順造は擬音語・擬声語を「表音語」、擬態語・擬容語・擬情語を「表容語」と呼び、それらを統合して「象徴語」としてヨーロッパでの「ideophone」と対応させた(川田順造『コトバ・言葉・ことば——文字と日本語を考える』、青土社、2004年)。他にも、擬音語と擬態語すべてを総称して「擬声語=オノマトペ」とするものもある。

▸▸| 338 小野正弘『感じる言葉　オノマトペ』(角川学芸出版、2015年)、「イントロダクション」より。

▸▸| 339 Shoko Hamano (1998), The sound-symbolic system of Japanese. Stanford, CA: CSLI/ Tokyo: Kurosio.

▸▸| 340 Vは母音、Cは子音を表わす。

▸▸| 341 以下、浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』を参考にした。

342 黒川伊保子『怪獣の名はなぜガギグゲゴなのか』(新潮社、2004年)。

343 南方熊楠『十二支考　虎に関する史話と伝説民俗』(『太陽』、1914年1月号、博文館)。

344 なぜ録音機のないような時代の日本語の発音がわかるのか、という疑問については以下を参照のこと：釘貫亨『日本語の発音はどう変わってきたか——「てふてふ」から「ちょうちょう」へ、音声史の旅』(中央公論新社、2023年)。

345 ただし、促音・撥音・長音が入るかなどの違いはある。参照：山口仲美『犬は「びよ」と鳴いていた——日本語は擬音語・擬態語が面白い』(光文社、2002年)。

346 この曲は非常にユニークな記譜が採用されており、相対的な三本の線だけではなく、五線譜による厳密なメロディーも突如として出現する。

音声詞(三)——交感的な歌とナンセンス

347 B. Malinowski (1923), *Phatic Communion, Communication in Face to Face Interaction*, Selected Readings. Edited by John Laver and Sandy Hutcheson, 1972, 146-152, Great Britain: Penguin Books.

348 アレックス・ロス『これを聴け』(柿沼敏江訳、みすず書房、2015年)、218頁。

349 R・スミス-ブリンドル『新しい音楽——1945年以降の前衛』(吉崎清富訳、アカデミア・ミュージック、1988年)、246頁。

350 ヒギンズ、前掲書、93頁。

351 ヒギンズ、前掲書、86頁。

352 ヒギンズ、前掲書、86頁。

353 川田順造「音の領域における自然と文化」、『コトバ・言葉・ことば——文字と日本語を考える』、青土社、2004年、109-149頁。

354 ヒギンズ、前掲書、94頁。

355 これはあくまで日本の音の世界を示したもの。川田の提唱する八角形をもとに、著者が少しアレンジを施している。もともとの図は川田順造『コトバ・言葉・ことば——文字と日本語を考える』を参照。

356 「フランス語では、声の質の違いは弁別的、すなわち音韻論的役割を担わない。歌手のジェーン・バーキンにみられるような、女性の意図的

な息もれ声は、誘惑あるいは親密さを思い起こさせうる」(ジャクリーヌ・ヴェシエール『音声の科学——音声学入門』、中田俊介・川口裕司・神山剛樹訳、白水社、2016年、61頁)。

音声詞(四)—言語以下の歌

▶|357 原語は「Generative Theory of Tonal Music」で、GTTMと略すか、「調性音楽の生成理論」とも訳されることも多い。Fred Lerdahl & Ray S. Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press.

▶|358 竹内好宏「音楽の構造解析とその応用」、『コンピュータと音楽の世界——基礎からフロンティアまで』(長嶋洋一・橋本周司・平賀譲・平田圭二編、共立出版、1999年)、224-240頁。

▶|359 『クラシック音楽の20世紀 第二巻　作曲の20世紀(2)』(長木誠司監修、音楽之友社、1993年)、145頁。

▶|360 さそうあきら『ミュジコフィリア(2)』(双葉社、2011年)。

▶|361 漫画では、演奏を目撃した登場人物が「なんかわからないけどすごいことはじまってるわよお」と言う(さそうあきら『ミュジコフィリア(2)』、双葉社、2011年、40頁)。

▶|362 https://www.nhk.or.jp/design-ah/

▶|363 フィリップ・ロベール『エクスペリメンタル・ミュージック——実験音楽ディスクガイド』(昼間賢・松井宏訳、NTT出版、2009年)、306頁。

▶|364 https://ja.wikipedia.org/wiki/整地ローラー(2023年5月1日現在での記述)

歌詞のコンダラ化——そして音声詞学となる

▶|365 より正確には、「こん」はF音からE音へとほんの少し下がっているので、この二つの音符をレガート表記するのが良い。ここでは音節のまとまりを示すために一音符で記譜した。

▶|366 森達也「遅い朝食か 早めの夕食か」Diamond Online 2009.04.02 (https://diamond.jp/articles/-/5149)

CamScannerでスキャン

⏭367 石川伊織「椎名林檎における「歌」の解体と再生 Dissolution and Reconstruction of the "Song" by SHÉNA RINGÖ」、『県立新潟女子短期大学研究紀要』第41集、2004年、187-201頁。

⏭368 シンコペーションではない部分は一・三拍目を区切りとした。「のあたしをせめて」はリズムはややシンコペーションだが旋律はそうでもないので一つとしてつなげた。

⏭369 石川伊織「椎名林檎における「歌」の解体と再生 Dissolution and Reconstruction of the "Song" by SHÉNA RINGÖ」、『県立新潟女子短期大学研究紀要』第41集、2004年、187-201頁。

⏭370 「しかし、通常の人間が語に対する関連性に気づく可能性があるのは、語の母音ないしは子音とこのような系列とが類似しているという形の場合だけであって、関係が対立とか矛盾の場合は関連性は気づかれないままである」(ベンジャミン・リー・ウォーフ『言語・思考・現実』、池上嘉彦訳、講談社学術文庫、230-231頁)。

⏭371 ちなみに『椎名林檎論』の北村匡平によると、この曲の意味内容は「君」と「故郷」を二重に喪失した語り手の現在を歌ったものだという。北村匡平『椎名林檎論 乱調の音楽』(文藝春秋、2022年)、21-26頁。

⏭372 ロマーン・ヤーコブソン『ヤコブソン・セレクション』(桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年)、223-225頁。

⏭373 もともとはヤーコブソン『音と意味についての六章』の序章(17頁)で、花輪光の訳では「これはこれで、一つの小さな神話体系をつくりだすのである」。引用した翻訳は同じくヤーコブソン『言語音型論』から松本克己による(203-204頁)。原文は「ce qui, à sa manière, fait une petite mythologie」

⏭374 桑田佳祐&Mr.Children「奇跡の地球」では歌詞カードに「時代」と表記して「とき」、「地球」と表記して「ほし」と歌われる。

⏭375 ZERRYは忌野清志郎、TOPPIは三宅伸治のTHE TIMERS内での変名。

⏭376 『スピッツ論』を書いた伏見瞬はこの曲の/a/から青空の広がりを、/o/から孤独と寂しさを感じ、言語的な意味内容からは「暗い死を想起させずにはいられない」としているものの、「それもまた未決定のまま、聴き手に受け渡されている」としている(伏見瞬『スピッツ論 「分裂」するポップ・ミュージック』、イースト・プレス、2021年、258-264頁)。

CamScannerでスキャン

377 私は世代ではないが、かつて喫茶店を「サテン」というのが若者たちのならわしであった。

378 https://twitter.com/pamyurin/status/227237429520781312

歌詞の取扱説明書

379 浜野祥子「「スクスク」と「クスクス」はどうして意味が違うの?」、窪薗晴夫編『オノマトペの謎――ピカチュウからモフモフまで』所収、岩波書店、2017年。

380 Jason A. Shaw and Shigeto Kawahara (2021). More on the articulation of devoiced [u] in Tokyo Japanese: Effects of surrounding consanants. Phonetica 78: p467-513.

あとがき

381 リヒャルト・ワーグナー「オペラの作詞と作曲について、各論」、『ワーグナー著作集1　ドイツのオペラ』(三光長治訳、第三文明社、1990年)、392-393頁。

382 ノエル・キャロル『批評について――芸術批評の哲学』(森功次訳、勁草書房、2017年)、19頁。

参考文献

【あ】

阿久津邦男『歩行の科学――運動不足克服のために』（不昧堂、1975年）
アダムス、ダグラス『銀河ヒッチハイク・ガイド』（安原和見訳、河出書房新社、2005年）
アリストテレス『心とは何か』（桑子敏雄訳、講談社学術文庫、1999年）
石川伊織「椎名林檎における「歌」の解体と再生 Dissolution and Reconstruction of the "Song" by SHÉNA RINGŌ」（『県立新潟女子短期大学研究紀要』第41集、2004年、187-201頁）
ITOH Kousuke (2020), What really is synesthesia?, The Japanese Journal of Psychonomic Science, 2020, Vol. 39, No. 1, 104-109.
今井むつみ『ことばと思考』（岩波書店、2010年）
IMAI Mutsumi and KITA Sotaro, The sound symbolism bootstrapping hypothesis for language acquisition and language evolution., Philosophical Transactions of The Royal Society B Biological Sciences September 2014.
今井むつみ・針生悦子『言葉をおぼえるしくみ――母語から外国語まで』（筑摩書房、2014年）
今井むつみ・秋田喜美『言語の本質――ことばはどう生まれ、進化したか』（中央公論新社、2023年）
Ben WILSON, Robert S. BATTY and Lawrence M. DILL (2004), Pacific and Atlantic herring produce burst pulse sounds, Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences.
ヴェシエール、ジャクリーヌ『音声の科学――音声学入門』（中田俊介・川口裕司・神山剛樹訳、白水社、2016年）
ウォード、ジェイミー『カエルの声はなぜ青いのか？ 共感覚が教えてくれること』（長尾力訳、青土社、2011年）
ウォーフ、ベンジャミン・リー『言語・思考・現実』（池上嘉彦訳、講談社学術文庫、1993年）
オーウェル、ジョージ『一九八四年［新訳版］』（高橋和久訳、早川書房、2009年）
大谷能生『歌というフィクション』（月曜社、2023年）
小川仁志『すっきりわかる！ 超訳「哲学用語」事典』（PHP研究所、2011年）
苧阪直行「擬音語・擬態語の感覚尺度（1）――ことばの精神物理学――連想順位表に基づく分析」（『追手門学院大学文学部紀要』20、1986年、21-61頁）

O. OZTURK, T. PATHMAN, & C. J. MONDLOCH (2006), The shape of boubas: Sound-shape correspondences in toddlers and adalts. Developmental Science, 9, 316-322.
小野正弘『感じる言葉　オノマトペ』(角川学芸出版、2015 年)

[か]

L. CARMICHAEL, H. P. HOGAN, & A. A. WALTER, (1932) An Experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form., Journal of Experimental Psychology, 15: p73-86.
筧寿雄・田守育啓編『オノマトピア　擬音・擬態の楽園』(勁草書房、1993 年)
加藤正晴「発達科学から見た多感覚統合の世界」(『日本音響学会誌』77 巻 3 号、2021 年)
兼常清佐『日本の言葉と唄の構造』(岩波書店、1938 年)
兼常清佐『音楽と生活――兼常清佐随筆集』(岩波書店、1992 年)
川田順造『聲』(筑摩書房、1988 年)
川田順造『コトバ・言葉・ことば――文字と日本語を考える』(青土社、2004 年)
KAWAHARA Shigeto (2019), "What's in a PreCure name?", ICU Working Papers in Linguistics VII: Festschrift for Professor Tomoyuki Yoshida on his 60th birthday, 15-22.
KAWAHARA Shigeto and KUMAGAI Gakuji (2019), Expressing evolution in Pokémon names: Experimental explorations. Journal of Japanese Linguistics 35(1): 3-38.
KAWAHARA Shigeto and Jeff MOORE (in press), How to express evolution in English Pokémon names. Linguistics. https:// ling.auf.net/lingbuzz/004891.
川原繁人『「あ」は「い」より大きい!?――音象徴で学ぶ音声学入門』(ひつじ書房、2017 年)
川原繁人『音声学者、娘とことばの不思議に飛び込む～プリチュワからカピチュウ、おっけーぐるぐるまで～』(朝日出版社、2022 年)
川原繁人『フリースタイル言語学』(大和書房、2022 年)
北村匡平『椎名林檎論 乱調の音楽』(文藝春秋、2022 年)
キャットフォード, J・C『実践音声学入門』(竹林滋・設楽優子・内田洋子訳、大修館書店、2006 年)
キャロル, ノエル『批評について――芸術批評の哲学』(森功次訳、勁草書房、2017 年)
金田一春彦監修・秋永一枝編『新明解日本語アクセント辞典』(三省堂、2010 年)
釘貫亨『日本語の発音はどう変わってきたか――「てふてふ」から「ちょうちょう」へ、音声史の旅』(中央公論新社、2023 年)
D. COOKE (1959), The Language of Music, Oxford University Press.
窪薗晴夫『現代言語学入門 2　日本語の音声』(岩波書店、1999 年)
窪薗晴夫編『オノマトペの謎――ピカチュウからモフモフまで』(岩波書店、2017 年)
グッドール, ハワード『音楽史を変えた五つの発明』(松村哲哉訳、白水社、2011 年)
グレイシック, セオドア『音楽の哲学入門』(源河亨・木下頌子訳、慶應義塾大学出版会、2019 年)

黒川伊保子『怪獣の名はなぜガギグゲゴなのか』（新潮社、2004 年）
黒川伊保子『ことばのトリセツ』（集英社インターナショナル、2019 年）
クロス、イアン「音楽と意味、多義性、そして進化」（片平建史訳）、『音楽的コミュニケーション――心理・教育・文化・脳と臨床からのアプローチ』（星野悦子監訳、誠信書房、2012 年）
熊谷学而&川原繁人「音韻素性に基づく音象徴――赤ちゃん用のオムツの名付けにおける役割」（『言語研究』157 号、日本言語学会、2020 年）
源河亨『悲しい曲の何が悲しいのか』（慶應義塾大学出版会、2019 年）
小泉保『音声学入門』（大学書林、1996 年）
小泉英明編著『恋う・癒す・究める　脳科学と芸術』（工作舎、2008 年）
小泉文夫『音楽の根源にあるもの』（平凡社、1994 年）
Francis GALTON (1883), Inquiries into Human Faculty and Development. London: J.M. Dent.
近藤正高「あの「白のパンダ」に隠された秘密とは…？　「アジアの純真」から 25 年　PUFFY はいまでも“県大会を目指す部活”の最中だ」、文春オンライン（https://bunshun.jp/articles/-/45449）

［さ］

サイトウィック，リチャード・E＆イーグルマン，デイヴィッド・M『脳の中の万華鏡――「共感覚」のめくるめく世界』（山下篤子訳、河出書房新社、2010 年）
斎藤純男『日本語音声学入門［改訂版］』（三省堂、2006 年）
サエキけんぞう『音楽が好きだ！（1）　歌をつくろう！――だれでもできる作詞・作曲』（ポプラ社、1994 年）
坂本九『坂本九――上を向いて歩こう』（日本図書センター、2001 年）
佐久間泰司、加藤裕彦、大郷英里奈、百田義弘「末梢神経損傷に起因する口腔顔面領域の神経障害性疼痛患者のオノマトペ」（Japanese Journal of Orofacial Pain 9(1):27-32, 2016）
さそうあきら『ミュジコフィリア（2）』（双葉社、2011 年）
サックス，オリヴァー『音楽嗜好症（ミュージコフィリア）――脳神経科医と音楽に憑かれた人々』（大田直子訳、早川書房、2014 年）
E. SAPIR (1929), A study in phonetic symbolism. Journal of Experimental Psychology, 12.
Stephanie S. SHIH (2018), Learning lexical classes from variable phonology. ICU Working Papers in Linguistics 4: Selected Papers from Asian Junior Linguistics Conference 2, ed. by Yuki Seo and Haruya Ogawa, 1-15. Tokyo, Japan: International Christian University. http://id.nii.ac.jp/1130/00004363/.
Stephanie S. SHIH and Deniz RUDIN (2019), On sound symbolism in baseball player names. Manuscript. University of Southern California, ms. lingbuzz/004689.

CamScannerでスキャン

Jason A. SHAW and Shigeto KAWAHARA (2021). More on the articulation of devoiced [u] in Tokyo Japanese: Effects of surrounding consonants. Phonetica 78, p467-513

W. JAMES The principles of Psychology. New York : Dover Publications

シェイクスピア、ウィリアム『ロミオとジュリエット』(福田恆存訳、新潮文庫)

篠原和子・川原繁人「音象徴からみる言葉の身体性」(The 27th Annual Conference of the Japanese Society for Artificial Intelligence, 2013, p1-2)

柴田武編『言葉に法則がある』(筑摩書房、1987年)

Zeebra『ジブラの日本語ラップメソッド』(文響社、2018年)

島岡丘・佐藤寧『最新の音声学・音韻論——現代英語を中心に』(研究社出版、1987年)

島崎貴光『作詞の教科書——「目線」と「発想」の拡大が共感を生む物語を描き出す秘訣』(リットーミュージック、2015年)

島崎貴光『これが知りたかった! 音楽制作の秘訣100——作曲/編曲/作詞からマスタリングまで現役プロが明かすQ&A形式ノウハウ集』(リットーミュージック、2018年)

C. E. JACK & W. R. THURLOW (1973). Effects of degree of visual association and angle of displacement on the "ventriloquism" effect. Perceptual & Motor Skills, 37

ジョイス、ジェイムズ『フィネガンズ・ウェイク I』(柳瀬尚紀訳、河出書房新社、2004年)

ショー、ジョージ・バーナード『ピグマリオン』(小田島恒志訳、光文社古典新訳文庫、2013年)

辛昭静『絵でわかる韓国語のオノマトペ——表現が広がる擬声語・擬態語』(白水社、2019年)

菅野盾樹編『レトリック論を学ぶ人のために』(世界思想社、2007年)

M. I. STAMENOV and V. GALLESE, Eds. (2002). Mirror neurons and the evolution of brain and language. Amsterdam: Benjamin

Kurt STONE (1980). Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook. W. W. Norton & Company, Inc.

【た】

DARTHREIDER『MCバトル史から読み解く日本語ラップ入門』(KADOKAWA、2017年)

田口俊監修・さいわい漫画『マンガでわかる! 作詞入門』(シンコーミュージック、2009年)

田窪行則「言語学のめざすもの」、『岩波講座 言語の科学1 言語の科学入門』(岩波書店、1997年)

竹内好宏「音楽の構造解析とその応用」、『コンピュータと音楽の世界——基礎からフロンティアまで』(長嶋洋一・橋本周司・平賀譲・平田圭二編、共立出版、1998年)

田中伸一『日常言語に潜む音法則の世界』(開拓社、2009年)

CamScannerでスキャン

タム, エリック『ブライアン・イーノ』(小山景子訳, 水声社, 1994年)
田守育啓『もっと知りたい! 日本語 オノマトペ——擬音・擬態語をたのしむ』(岩波書店, 2002年)
近田春夫『調子悪くてあたりまえ 近田春夫自伝』(リットーミュージック, 2021年)
長木誠司監修『クラシック音楽の20世紀 第二巻 作曲の20世紀(II)』(音楽之友社, 1993年)
チョムスキー, ノーム＆ハレ, モリス『現代言語学の基礎』(橋本萬太郎・原田信一訳, 大修館書店, 1972年)
ディラン, ボブ『ソングの哲学』(佐藤良明訳, 岩波書店, 2023年)
O. DEROY & C. SPENCE (2013), Why we are not all synesthetes (not even weakly so), Psychonomic Bulletin and Review 20.
ドイッチャー, ガイ『言語が違えば, 世界も違って見えるわけ』(椋田直子訳, 早川書房, 2012年)
トンプソン, ネイト『文化戦争——やわらかいプロパガンダがあなたを支配する』(大沢章子訳, 春秋社, 2018年)
W. F. THOMPSON and B. ROBITAILLE (1992), Can Composers Express Emotions through Music? Empirical Studies of the Arts, vol. 10, 1.

【な】

中曽根仁「児童の作文に見る擬声語・擬態語の実態調査——低学年の場合について」『[illegible]教育』[illegible]
長田典子「音を聴くと色が見える 共感覚のクロスモダリティ」(『日本[illegible]学会誌』[illegible]号, 2015年)
中原中也「言葉なき歌」(『在りし日の歌』創元社, 1938年)
ナティエ, ジャン＝ジャック『音楽記号学』(足立美比古訳, 春秋社, 1996年)
S. S. NEWMAN (1933), Further experiments in phonetic symbolism, American Journal of Psychology 45, 53-75.
[illegible]『日本語 言葉の教室』(マガジンハウス, 2021年)

【は】

パイク, ケネス・L『音声学——音声学理論の批判的検討及び実用的音声記述の方法』([illegible]訳, 研究社出版, [illegible]年)
パウエル, ジョン『響きの科学——名曲の秘密から絶対音感まで』(小野木明恵訳, 早川書房, 2011年)
パウエル, ジョン『ドビュッシーはワインを美味にするか?——音楽の心理学』(濱野大道訳, 早川書房, [illegible]年)

畑中圭一『童謡論の系譜』（東京書籍、1990 年）
服部四郎『音聲學』（岩波書店、1951 年）
HAMANO Shoko (1998), The sound-symbolic system of Japanese. Stanford, CA: CSLI/ Tokyo: Kurosio.
浜野祥子『日本語のオノマトペ　音象徴と構造』（くろしお出版、2014 年）
パラン，ブリース『ことばの思想史』（三嶋唯義訳、大修館書店、1972 年）
針生悦子『ことばの育ちの認知科学』（新曜社、2021 年）
針生悦子・趙麗華「有声音と無声音を大小に対応づける感覚の起源――擬音語理解の日中比較」（『心理学研究』第 78 巻第 4 号、2007 年）
日置孝次郎「音象徴について――ピュセイ説をめぐって――」（『思想と文化』、1986-02-05、岩手大学人文社会科学部）
ヒギンズ，ディック『インターメディアの詩学』（岩佐鉄男・庄野泰子・長木誠司・白石美雪訳、国書刊行会、1988 年）
福盛貴弘「国語科教育における「音節」の的確な理解に向けて」（教職課程センター紀要第 5 号）
藤崎和香「多感覚が捉える世界」（日本音響学会誌 77 巻 3 号、2021）
伏見瞬『スピッツ論　「分裂」するポップ・ミュージック』（イースト・プレス、2021 年）
ブラックウッド，アルジャノン『人間和声』（南條竹則訳、光文社古典新訳文庫、2013 年）
プラトン「クラテュロス」（『プラトン全集 2　クラテュロス・テアイテトス』、水地宗明・田中美知太郎訳、岩波書店、2005 年）
ブリンドル，R・スミス『新しい音楽―― 1945 年以降の前衛』（吉崎清富訳、アカデミア・ミュージック、1988 年）
フルトヴェングラー，ヴィルヘルム『音と言葉』（芳賀檀訳、新潮社、1981 年）
ヘミングウェイ，アーネスト『何を見ても何かを思いだす――ヘミングウェイ未発表短編集』（高見浩訳、新潮社、1993 年）
ホイットマン，ウォルト『おれにはアメリカの歌声が聴こえる――草の葉（抄）』（飯野友幸訳、光文社古典新訳文庫、2007 年）
Edgar Allan POE (1846), THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION.
ポー，エドガー・アラン『ポー詩集』（阿部保訳、1956 年）
細馬宏通『うたのしくみ［増補完全版］』（ぴあ、2021 年）
堀畑正臣「中学校一年生教科書における「音節」の項目について」（『国語国文研究と教育』54）
ホロウィッツ，セス・S『「音」と身体のふしぎな関係』（安部恵子訳、柏書房、2015 年）
ピンカー，スティーブン『心の仕組み』上・下（椋田直子・山下篤子訳、筑摩書房、2013 年）
ピンカー，スティーブン『言語を生みだす本能』上・下（椋田直子訳、NHK 出版、1995 年）
ボール，フィリップ「第 12 章　パルランド――音楽は言語か」（『音楽の科学――音楽の何に魅せられるのか？』、夏目大訳、河出書房新社、2011 年）
星野悦子『音楽心理学入門』（誠信書房、2015 年）

星野悦子&宮澤史穂「音楽と言語の比較研究」(Journal of Music Perception and Cognition Vol. 22, No. 1, p11-31, 2016)
星野舞夜『タナトスの誘惑』monogatary.com (https://monogatary.com/episode/33827)
ボスール、ジャン＝イヴ『現代音楽を読み解く 88 のキーワード――12 音技法からミクスト作品まで』(栗原詩子訳、音楽之友社、2008 年)

［ま］

L.E. MARKS, R.J. HAMMEAL and M.H. BORNSTEIN (1987), Perceiving similarity and comprehending metaphor., Monographs of the Society for Research in Child Development 52: 1-93.
D. MAURER and C. J. MONDLOCH, The infant as synesthete? Attention and Performance, XXI.
町田健『ソシュールと言語学　コトバはなぜ通じるのか』(講談社、2004 年)
丸山圭三郎『ソシュールを読む』(講談社学術文庫、2012 年)
G. MARTINO and L.E. MARKS (2001), 'Synaesthesia: Strong and weak', Current Directions in Psychological Science, 10 (2)
B. MALINOWSKI (1923), Phatic Communion, Communication in Face to Face Interaction, Selected Readings. Edited by John Laver and Sandy Hutcheson, 1972, 146-152, Great Britain: Penguin Books.
J. MIELKE (2012), A phonetically based metric of sound similarity, Lingua 122 (2012) p145-163.
三浦佳世編『現代の認知心理学 1　知覚と感性』(北大路書店、2010 年)
ミズン、スティーヴン『歌うネアンデルタール――音楽と言語から見るヒトの進化』(熊谷淳子訳、早川書房、2006 年)
南方熊楠『十二支考　虎に関する史話と伝説民俗』(『太陽』1914 年 1 月号、博文館)
宮崎美義「各種感性經驗における照應的特性について」(『心理学研究』9、1935 年)
ミルトン、ジョン『失楽園』下 (平井正穂訳、岩波文庫、1981 年)
H. MCGURK and J. MACDONALD (1976), Hearing lips and seeing voices. Nature, 264
ムカジー、シッダールタ『遺伝子――親密なる人類史』上・下 (田中文訳、仲野徹監修、早川書房、2021 年)
村上宣寛「音の象徴性について」(『富山大学教育学部紀要』A 文科系、No.31、1983 年)
村上宣寛「音象徴をめぐる諸問題」(『富山大学教育学部紀要』A 文科系、No.28、1979 年、p69-80)
明山陽子・水野みか子「日本語の曲における歌詞付けの相違の音響への反映――促音に着目して」(『芸術工学への誘い』2017-03-31)
モンゴメリ、ルーシー・モード『赤毛のアン　赤毛のアン・シリーズ 1』(村岡花子訳、2004 年、新潮社)

［や］

Roman JAKOBSON (1941/1968), Kindersprache, Aphasie und allegemeine Lautgesetze [Child

CamScannerでスキャン

language, aphasia and phonological universals]. The Hague: Mouton.
ヤーコブソン、ロマーン『音と意味についての六章』（花輪光訳、みすず書房、2008年）
ヤーコブソン、ロマーン『ロマーン・ヤーコブソン選集2　言語と言語科学』（服部四郎・早田輝洋・長嶋善郎・米重文樹訳、大修館書店、1978年）
ヤーコブソン、ロマーン『ヤコブソン・セレクション』（桑野隆・朝妻恵里子編訳、平凡社、2015年）
ヤーコブソン、ロマーン＆ウォー、リンダ『言語音形論』（松本克己訳、岩波書店、1986年）
ヤーコブソン、ロマーン＆レヴィ＝ストロース、クロード他『詩の記号学のために　シャルル・ボードレールの詩篇「猫たち」を巡って』（花輪光編、書肆風の薔薇、1985年）
矢田部達郎「語音象徴について」（『心理』第四号、日本科学社、1948年11月）
山口仲美『犬は「びよ」と鳴いていた——日本語は擬音語・擬態語が面白い』（光文社、2002年）
山梨正明『修辞的表現論——認知と言葉の技巧』（開拓社、2015年）
米山文明『声と日本人』（平凡社、1998年）

［ら・わ］

ラディフォギッド、ピーター『音声学概説』（竹林滋・牧野武彦訳、1999年、大修館書店）
ラディフォギッド、ピーター『音響音声学入門』（佐久間章訳、大修館書店、1976年）
V.S. RAMACHANDRAN and E.M. HUBBARD (2001), Synaesthesia: A Window Into Perception, Thought and Language.
V•S•ラマチャンドラン『脳のなかの幽霊、ふたたび——見えてきた心のしくみ』（山下篤子訳、角川書店、2005年）
ランボオ、アルチュール『ランボオの手紙』（祖川孝訳、角川書店、1951年）
ルソー、ジャン＝ジャック『言語起源論——旋律と音楽的模倣について』（増田真訳、岩波書店、2016年）
レイコフ、ジョージ＆ジョンソン、マーク『レトリックと人生』（渡部昇一・楠瀬淳三・下谷和幸訳、大修館書店、1986年）
Fred LERDAHL & Ray S. JACKENDOFF (1983), A Generative Theory of Tonal Music., MIT Press.
J.K. Rowling (1997), Harry Potter and the Sorcerer's Stone.
ロス、アレックス『これを聴け』（柿沼敏江訳、みすず書房、2015年）
ロベール、フィリップ『エクスペリメンタル・ミュージック——実験音楽ディスクガイド』（昼間賢・松井宏訳、NTT出版、2009年）
ワーグナー、リヒャルト『ワーグナー著作集1　ドイツのオペラ』（三光長治訳、第三文明社、1990年）
和田有史・木村敦「多感覚統合と感性」、『現代の認知心理学1　知覚と感性』（三浦佳世編、北大路書店、2010年）

【その他】

『音楽中辞典』（音楽之友社、1998 年）

「「おべんとうばこのうた」の歌詞について」『香山美子ホームページ』より（http://kouyamayosiko.net/obentohbako.htm）

「日本語の音声」（『伝え合う言葉　中学国語 1』平成 24 年版、教育出版）

朝日新聞朝刊「宮沢和史の旅する音楽」[2005 年 8 月 22 日]

NHK ニュース WEB「20 年目の島唄への思い 宮沢和史さん」[2013 年 4 月 26 日]（https://megalodon.jp/2013-0426-1039-31/www3.nhk.or.jp/news/html/20130426/t10014199311000.html）

「Wiki Heights」Dillon の身長（https://wikiheights.com/how-tall-is-dillon-singer/）

「オムロン社」歩幅の目安（https://www.faq.healthcare.omron.co.jp/faq/show/4195?category_id=411&site_domain=jp）

スピッツのシングル売上ランキング（https://www.oricon.co.jp/prof/96133/rank/single/）、累計枚数は「年代流行」より（https://nendai-ryuukou.com/artist/020.html）

三鷹駅前たなか糖尿病・内科クリニック「胃痛」（https://www.mitaka-dm.com/stomach_pain/）

macaroom - homephone TE（CD ブックレット）、Kiishi Bros. Entertainment。

https://ja.wikipedia.org/wiki/ 整地ローラー（2023 年 5 月 1 日現在での記述）

YouTube 古舘伊知郎チャンネル「放送禁止用語連発！忌野清志郎さんの忘れられない話。タイマーズで起こした夜ヒットでの放送事故の裏側。」（https://youtu.be/ukBPASA1yk4）

ポケモナスティクスの HP（https://1stpokemonastics.wordpress.com）

BABYMETAL インタビュー "Babymetal Interview - Rock on Range 2015"（https://youtu.be/B2FMHwmK9-s）

「ヘビメタアイドル BABYMETAL が欧米で大ヒット。その音楽的なみごとさとは」（https://joshi-spa.jp/79702）

きゃりーぱみゅぱみゅのツイート［2022 年 7 月 23 日］（https://twitter.com/pamyurin/status/227237429520781312）